

**katarzyna
mroczkowska
brand**

przeczucia innego porządku

mapa
realizmu
magicznego
w literaturze
światowej
XX i XXI wieku

Recenzent

prof. dr hab. Jerzy Jarzębski

Projekt okładki

Karolina Mitka

© Copyright by Katarzyna Mroczkowska-Brand & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2009

All rights reserved

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej zgody Wydawcy.
W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się do Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

ISBN 978-83-233-2811-7



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 012-631-18-81, 012-631-18-82, fax 012-631-18-83

Dystrybucja: ul. Wrocławska 53, 30-011 Kraków

tel 012-631-01-97, tel./fax 012-631-01-98

tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PKO SA nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Stefanowi



Bardzo chciałabym podziękować osobom, które pomogły mi doprowadzić ten projekt do końca, ale układając podziękowania historycznie, trzeba najpierw pomyśleć od tych, dzięki którym wszystko się zaczęło. Najpierw były ciekawe i inspirujące rozmowy z zaprzyjaźnioną ze mną Ewą Nawrocką, specjalistką od literatury latynoamerykańskiej, i książki, w hurtowych ilościach pożyczone przez nią. Później, ogromnie ważny etap, grupa osób, która uformowała się na moich pierwszych zajęciach z realizmu magicznego i po pierwszym roku tych zajęć, z powodu obopólnego nienasycenia i fascynacji tematem spotykała się jako nieformalna grupa dyskusyjna przez lat szereg, stając się „fanklubem” przyjaciół czytających książki z owego nurtu i spotykających się regularnie, aby o nich dyskutować. Był to przykład współpracy akademickiej chyba najlepszego rodzaju, gdzie obie strony uczą się od siebie nawzajem, przekazując sobie przemyślenia, interpretacje, inne punkty widzenia, niezależnie od starszeństwa czy tytułów lub ich braku, z zamiłowania do literatury i potrzeby dzielenia się wrażeniami z lektury. Fakt, że spotykały się ze mną studentki anglistyki i romanistyki przyczynił się do możliwości omawiania książek nieprzetłumaczonych jeszcze na polski i poszerzały nasze poszukiwania różnych aspektów realizmu magicznego w coraz bardziej komparatystycznym kierunku. Te spotkania stały się kamieniem węgielnym moich badań literatury światowej z tego nurtu. Ogromnie dziękuję więc: Justynie Piątkowskiej-Osińskiej, Iwonie Kruk, Ani Mirosławskiej-Olszewskiej i Ewie Elżbiecie Nowakowskiej za cały czas spędzony razem i za współtworzenie ze mną zrębów tego projektu a potem książki, i cieszę się z serdecznej przyjaźni, jaka nas połączyła.

Potem była faza zajęć dotyczących realizmu magicznego prowadzonych dla większych grup komparatystów, studentów z innych filologii, filmoznawców, historyków sztuki, filozofów. Wiele ze wspólnie prowadzonych dyskusji też pomogło mi w dalszych poszukiwaniach. Dla studentów uczestniczących w tych zajęciach były one chyba inspirujące, gdyż wielu z nich pisało potem prace i publikowało artykuły związane z tym nurtem literackim. Agnieszka Fundowicz i Magdalena Bąk tak zafascynowały się twórczością Juana Rulfo, że zorganizowały bardzo udany Festiwal Rulfa „Między piekłem a niebem” (literatura, fotografia, film) a z „fal” rozchodzących się z tego festiwalu oprócz publikacji materiałów konferencyjnych, tej jesieni jest już w planach wydawniczych „Znaku” długo oczekiwane wznowienie powieści i nowel tego znakomitego powieściopisarza meksykańskiego.

Owocem tych zajęć stała się też moja współpraca z Agnieszką Gondor-Wiercioch, która napisała pod moim kierunkiem świetną pracę magisterską o poszukiwaniu tożsamości w utworach Juana Rulfo i Williama Goyena. Anglistka, poszerzyła swoje badania komparatystycznie i następnie napisała doktorat, promotorem był profesor Jerzy Jarzębski, „Dwa światy, dwie pamięci. Louise Erdrich – José María Arguedas”. Jej praca doktorska ukazała się właśnie jako książka wiosną bieżącego roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Agnieszka najpierw uczyła się ode mnie a potem uczyłyśmy się od siebie nawzajem i tak utworzył się dwuosobowy „zespół”. Odbywało się udostępnianie sobie nawzajem książek i z trudem czasem zdobytych publikacji, wspólne rozmowy i dyskusje. Tak jak to zaznaczam w odpowiednim fragmencie książki zwłaszcza bardzo dużo dały mi nasze wspólne rozmowy o twórczości Louise Erdrich, z którą to twórczością zapoznała mnie Agnieszka.

Z rozmów o tej literaturze, która stała się głosem oddanym wreszcie kulturom ginącym, szczególnie indiańskim, zrodziła się też nasza serdeczna przyjaźń. Tak więc Agnieszce Gondor-Wiercioch też najserdeczniej dziękuję. Przy okazji dziękuję jej mężowi Rafałowi Wierciochowi za wielokrotne ratowanie mnie w kłopotach komputerowych, czym też przyczynił się do realizacji tej książki.

Po podziękowaniach niejako merytorycznych chciałabym podziękować tym wszystkim, którzy wspierali mnie

w czasie pisania książki, czasie, który z różnych względów był dla mnie ogromnie trudny i nie wiem, czy bez tego wsparcia udało by mi się dotrzeć do celu.

Mojej córce Mai, że tak we mnie wierzyła i tą wiarą mnie wzmacniała. Mojej przyjaciółce Iwonie Skoczyłce, „Ońci”, za cierpliwe ucho, słowa otuchy, a przede wszystkim za to, że zawsze mogłam i mogę na nią liczyć, na jej pomoc i serdeczną życzliwość.

Elżbiecie Krasodomskiej, alias „the Rabbit”, za koło ratunkowe cudownego poczucia humoru. Elżbiecie Nowak, za bardzo konkretną wielokrotną pomoc i wsparcie. Pani Kasi Komorowskiej za poratowanie terapeutyczne idące daleko poza obowiązki służbowe.

Koleżankom komparatystkom Iwonie Puchalskiej, Gracyzynie Królikiewicz i Magdzie Siwiec za serdeczne zainteresowanie i słowa otuchy.

Merci a Pascal Brasseur Van den Eynde – il saura pourquoi.

Panu Maćkowi z Nowej Prowincji za najpyszniejszą super wzmacniającą kawę, najlepszą w Europie Środkowo-Wschodniej, podawaną z tak serdecznym pełnym życzliwości uśmiechem, że od razu problemy stawały się mniejsze, łatwiejsze do rozwiązania.

Marcie i Zbyszkowi Żelazkom za serdeczną gościnę i wielokrotne uszczęśliwianie mojego psa długimi bieganymi spacerami po polach i lasach, dzięki czemu nie zadręczałam się, że on cierpi, kiedy ja ciągle siedzę przy komputerze. Oczywiście mojemu najdroższemu psu Frodziowi za „okładę” z psiej miłości.

Historycznie rzecz biorąc na ostatnim etapie, ale o kluczowym znaczeniu, dzięki wielkie należą się pani Elżbiecie Białoniowej za korektę redakcyjną tekstu szybko, z wyrozumiałością i uśmiechem zrobioną. Wreszcie naprawdę „last but not least” za naniesienie poprawek i skład, łamanie książki z ogromnym poświęceniem i znakomicie zrobione, i również za serdeczną pomoc, Iwonie Grabskiej – ogromne podziękowanie.



Spis treści

Wprowadzenie	13
Nieporozumienia wokół terminu „realizm magiczny”	15
Możliwe sposoby rozumienia pojęć: „realizm” i „magiczny”	20
Zarys chronologiczny używania terminu „realizm magiczny”	32
Moja definicja robocza	53
Środki wyrazu w realizmie magicznym	55
Analiza kluczowych tekstów realizmu magicznego	57
Rozdział I	
Obecność nieobecnych – umarli wśród żywych – żywi wśród umarłych – Zamglona granica między żywymi tu a żywymi „tam”	59
<i>Sto lat samotności</i> – Gabriel García Márquez, <i>Listy od Mamy</i> – Julio Cortázar, <i>Mała Ikar</i> – Helen Oyeyemi, <i>The Famished Road</i> – Ben Okri, <i>Umiłowana</i> – Toni Morrison, <i>Tracks, Love medicine,</i> <i>Bingo Palace</i> – Louise Erdrich, <i>Pedro Paramo</i> – Juan Rulfo, <i>Zaślubiny w Brownsville,</i> <i>Krótki piątek, Estera Kreindl Druga</i> – Isaac Bashevis Singer, <i>Obecność</i> – Hanna Krall	
Rozdział II	
Skrzydlate postacie mocno stąpające po ziemi	115
Motyw uskrzydłych postaci równocześnie bardzo przyziemnych, przedstawiony za pomocą groteski.	
Funkcje groteski w realizmie magicznym	
<i>Bardzo stary pan z olbrzymimi skrzydlami</i> – Gabriel García Márquez, <i>Wieczory cyrkowe</i> – Angela Carter, <i>Song of Solomon</i> – Toni Morrison	

Rozdział III Metamorfozy	135
<i>Warianty motywu metamorfozy w wybranych utworach z nurtu realizmu magicznego lub zawierających jego elementy</i>	
<i>Przemiana</i> – Franz Kafka, <i>Sklepy cynamonowe</i> – Bruno Schulz, <i>Królestwo z tego świata</i> – Alejo Carpentier, <i>Aksolotl</i> – Julio Cortázar, <i>Prawiek i inne czasy</i> – Olga Tokarczuk, <i>Tracks, The Antelope Wife</i> – Louise Erdrich, <i>Niejaka Mulatka</i> – Miguel Ángel Asturias, <i>Master</i> – Angela Carter, <i>Mistrz i Małgorzata</i> – Michaił Bułhakow, <i>Ostatni świat</i> – Christoph Ransmayr, <i>Dzieci Północy</i> – Salman Rushdie, <i>Red Earth and Pouring Rain</i> – Vikram Chandra	
Rozdział IV Magiczne struktury czasu	169
<i>Powrót do ziarnka, Pole gwiazd, Podobny do nocy z tomu Wojna czasu</i> – Alejo Carpentier, <i>Sto lat samotności</i> – Gabriel García Márquez, <i>Ostatni świat</i> – Christoph Ransmayr, <i>Prawiek i inne czasy</i> – Olga Tokarczuk, <i>Pedro Paramo</i> – Juan Rulfo, <i>W nocy twarzą ku niebu</i> – Julio Cortázar, <i>Dwudziesty piąty sierpnia 1983</i> – Jorge Luis Borges	
Rozdział V Inne zjawiska niesamowite	211
<i>Ostatnia podróż statku widmo</i> – Gabriel García Márquez, <i>Cudowne miejsce, Jańcio Wodnik</i> – Jan Jakub Kolski, <i>Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna</i> – Ailo Gaup, <i>Dzieci Północy</i> – Salman Rushdie, <i>List do znajomej w Paryżu</i> – Julio Cortázar, <i>Błękitne tygrysy</i> – Jorge Luis Borges, <i>Sanatorium pod Klepsydrą</i> – Bruno Schulz, <i>The Carpathians</i> – Janet Frame, <i>Brama Niebiańskiego Spokoju</i> – Shan Sa, <i>Dukla</i> – Andrzej Stasiuk	
Konkluzje	247
Bibliografia	273
Indeks	279

Wprowadzenie

Nieporozumienia wokół terminu „realizm magiczny”

Są takie pojęcia, zjawiska, nurty czy kierunki literackie, które, bardziej niż inne, potrzebują dobrego zdefiniowania, nowego dookreślenia lub poważnej korekty sposobu ich używania. Realizm magiczny, zarówno jako pojęcie, jak i zjawisko czy nurt, zdecydowanie takiej korekty wymaga. Jest tak dlatego, że, po pierwsze, dotychczas nie doczekał się wystarczająco klarownej definicji w świecie w ogóle, a zwłaszcza w Polsce, po drugie dlatego, że nazwa ta bywa szczególnie często używana źle, nieadekwatnie, z powodu pewnego chaosu myślowego, krytycznoliterackiego, często z niewiedzy, albo wręcz nadużywana z bezmyślności. Bywa też aż nazbyt często umyślnie „podkradana” przez wydawców z pobudek komercyjnych, czyli w celu sprzedania większej ilości egzemplarzy danej książki dzięki zasugerowaniu jej nadzwyczajnej, tajemniczej i niesamowitej atrakcyjności (przymiotnik „magiczny” miałby taką funkcję spełniać). Zacznę więc od próby wprowadzenia nieco ładu w zamieszanie wokół określenia: realizm magiczny.

Jednym z powodów owego chaosu myślowego jest utożsamianie realizmu magicznego wyłącznie z literaturą latynoamerykańską, a zwłaszcza tą z czasu tzw. „boomu”¹. Jest to błąd, którego powstanie można stosunkowo łatwo wyjaśnić, ale który jest dalej jednak bardzo rozpowszechniony. Dzieje się tak z różnych powodów, wymienię i omówię kilka, które wydają mi się istotne: nieznajomość dawniejszej literatury Ameryki Łacińskiej, polityczny kontekst epoki „boomu”, nadzwyczajna popularność *Stu lat samotności*

¹ „Co to jest latynoamerykański »boom« powieściowy? Pięć czy sześć nazwisk i niewiele więcej tytułów. »Boom« zatem to Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Lezama Lima, może jeszcze i Donoso (...). To zjawisko bardziej z dziedziny handlu niż literatury, zjawisko interesujące głównie socjologa, księgarza, wydawcę. Zjawisko szkodliwe, bo wypaczające obraz literatury, której dotyczy”. J. Kühn, *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*, Warszawa 1984, s. 11.

Garcíi Márqueza, przeoczenie przykładów realizmu magicznego z innych kontynentów, brak precyzji w używaniu terminów: realizm magiczny, literatura fantastyczna, surrealizm. Literatura Ameryki Południowej była praktycznie nieznana poza tym kontynentem od początków swojego istnienia aż do połowy XX wieku. A więc kiedy pojawiły się książki z tego obszaru, które uzyskały dużą popularność, o których zaczęło się dużo mówić, nazywając je przykładami nowego nurtu: realizmu magicznego, nastąpiła identyfikacja całej prozy latynoamerykańskiej z realizmem magicznym. Przyczynił się do tego ogromny rozgłos towarzyszący pojawieniu się drukiem *Stu lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza w roku 1967.

Ostatnio często nadużywa się tego terminu, ale w tym wypadku można go zastosować w sposób absolutnie uzasadniony, powieść ta stała się **kultowa** dla co najmniej jednego pokolenia. A warto o tym wspomnieć, gdyż nazwanie tego pokolenia, określenie, czym się charakteryzowało, pozwoli nam lepiej zrozumieć pewne zbyt duże przesunięcia akcentów i używanie terminów, które wprowadziły dużo zamieszania także i do nazewnictwa literatury tego czasu. Rok 1967 to rok zamordowania Che Guevary, równie mitycznej co, dzięki temu, kultowej postaci dla tego pokolenia, to początek buntu młodzieży amerykańskiej, choć nie tylko młodzieży, przeciwko wojnie w Wietnamie, to rok przed paryską rewolucją 1968, polskim Marcem i zdławieniem praskiej wiosny przez czołgi Układu Warszawskiego, to chyba szczytowy okres dla muzyki zaangażowanej w formie „protest songu”, to najciekawsze płyty Beatelsów, to „dzieci kwiaty” i ruch hippisowski, może naiwny i trochę powierzchowny, ale ogromnie zaangażowany pacyfistycznie i momentami ciekawie kwestionujący jakość cywilizacji zachodniej. A właśnie zakwestionowanie roli cywilizacji zachodniej w ogólności, a hiszpańskiej wersji tejże w szczególności, w historii kontynentu amerykańskiego (łacińskiego), ale także w historii świata, jest jednym z kluczowych elementów przesłania *Stu lat samotności* i na pewno nie było to bez znaczenia dla tak wielkiej poczytności tej powieści, w jakimś sensie współbrzmiejącej z atmosferą tych lat, z widzeniem świata, o którym śpiewało i dyskutowało tamto pokolenie.

Chmury żółtych motyli, które towarzyszyły miłości Mauricio Babilonii i Meme mogły przylecieć znad Truskawkowych Pól (*Strawberry Fields Forever*). Niektóre wspólnoty hippisowskie próbujące eksperymentować z wolną miłością mogły wziąć sobie za „patronkę” Pilar Ternere czy Petrę Cotes z powieści Garcíi Márqueza.

Jeśli Che Guevara był dla wielu z tego pokolenia bohaterem pozytywnym, to dlatego, że byli przekonani, iż walczył o sprawiedliwość społeczną, a także że walczył jak Dawid z Goliatem przeciwko przeważającym siłom imperializmu i kapitalizmu. Część, niestety niewielka, z tej legendy była prawdą,

ale przede wszystkim była to legenda, której bardzo potrzebowali młodzi ludzie z Ameryki Łacińskiej, żeby snuć marzenia o wolności, godności, niezależności od USA. Prawie wszyscy intelektualiści, artyści, literaci od Meksyku po Argentynę byli lewicowcami i to bardzo zaangażowanymi, czego koronnym przykładem był (i jest) Gabriel García Márquez, przyjaciel Fidela Castro. Jeśli diabeł był imperialistą amerykańskim, agentem CIA czy bezwzględny kapitalistą, to anioł musiał maszerować pod czerwonymi sztandarami albo przynajmniej sprzyjać tym, którzy pod nimi walczyli.

Taki był kontekst tego, że „boom” w powieści latynoamerykańskiej nabrał tak silnego wydźwięku politycznego (były i inne aspekty, choćby interesy wydawców i napięcia lub konflikty między autorami, ale nie tu miejsce, żeby je rozpatrywać), który, co prawda, dodał całemu zjawisku niebywałego rozmachu, ale przyczynił się do ogromnych uproszczeń i zamieszania w określaniu charakteru tworzonej wówczas przez pisarzy latynoamerykańskich prozy.

Proza ta bowiem była różnorodna i tylko częściowo składała się z tekstów należących do nurtu realizmu magicznego, tak jak niecała była zaangażowana społecznie czy politycznie. Wystarczy wymienić wiodące nazwiska prozy latynoamerykańskiej przełomu XIX i XX oraz XX wieku, żeby zorientować się, jak rozmaite kierunki i style były wtedy obecne na tym kontynencie: Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Felisberto Hernandez, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Juan Carlos Onetti, Carlos Fuentes, Miguel Ángel Asturias, Mariano Azuela, Juan Rulfo, Elena Garro, Rosario Castellanos, Ernesto Sabato, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Jorge Amado, Gabriel García Márquez, José María Arguedas, Manuel Puig, Alejo Carpentier, Manuel Mejía Vallejo. Są wśród wyżej wymienionych pisarzy autorzy tekstów należących do nurtu realizmu magicznego, ale są i tacy, którzy nie mają z nim nic wspólnego, niektórzy napisali tylko część swoich utworów w tym stylu, a jeszcze inni plasują się gdzieś na obszarze przygranicznym: fantastyki lub neofantastyki² czy też prozy z elementami surrealizmu. Przy okazji sygnalizuję już problem częściowego „zachodzenia” na siebie „zbiorów” realizmu magicznego, różnych odmian tradycyjnego realizmu, fantastyki, neofantastyki, surrealizmu, niektórych wariantów *science-fiction*³. O problemie tym będzie mowa nieco dalej, ale już teraz wspominam o tym, gdyż sporo nieporozumień dotyczących prób

² Definiowaniem tej właśnie odmiany literatury fantastycznej, w szczególności argentyńskiej, zajął się Tomasz Pindel w książce *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004.

³ Na przykład niektóre powieści Philipa Dicka, między innymi *Kosmiczne marionetki*, to proza na pograniczu *science-fiction* i neofantastyki, ale fragmentami ludzko podobna do technik stylistycznych realizmu magicznego, choć w swojej istocie twórczość Dicka ma inną filozofię, gdyż za zjawiskami niesamowitymi w końcu odkrywamy powiązania z innymi

definicji realizmu magicznego rodzi się, gdy nie weźmie się pod uwagę, że pogranicza te i owo „zachodzenie” na siebie nurtów nieco pokrewnych, ale nie identycznych, wymagają uporządkowania.

Warto też wspomnieć, że zbyt intensywne skupienie uwagi na literaturze latynoamerykańskiej przy próbach określenia czym jest realizm magiczny spowodowało przeoczenie ciekawych utworów z literatury europejskiej, które też miały swój udział w tym nurcie, zarówno w fazie początkowej, jak i w formie kontynuacji i przekształceń wariantów powstałych na kontynentach amerykańskich i nie tylko. W rozdziale *Metamorfozy* zajmę się polemiką na temat znaczenia wpływu Kafki na Gabriela Garcíę Márqueza, ale oczywiście nie jest to jedyny ważny autor literatury europejskiej, którego utwory były zapładniające dla realizmu magicznego. Dla powstawania literatury realizmu magicznego i neofantastyki ważna jest też istniejąca już w literaturze europejskiej tradycja zarówno gotyckiej powieści XVIII i XIX wieków, niektóre fantastyczne opowiadania romantyków (choćby E.T.A. Hoffmana), jak i poszczególne teksty pisarzy tak różnych, jak Dickens, Dostojewski czy Gogol. Natomiast nieeuropejski, ale też nie-latynoamerykański był Edgar Allan Poe, którego twórczość miała ogromne znaczenie dla kształtowania się literatury fantastycznej i pośrednio także, realizmu magicznego.

Niektórzy pisarze i krytycy, w tym w szczególności Alejo Carpentier, kategorycznie odmawiali jednak Europie uczestnictwa w tworzeniu realizmu magicznego, ograniczając możliwość istnienia i percypowania rzeczywistości cudownej, „lo real maravilloso”, tylko do obszaru Ameryk albo nawet tylko do Karaibów. Do tego problemu będzie trzeba wrócić, ale już sygnalizuję ten, jeszcze jeden, aspekt komplikujący zamieszanie wokół spornego terminu realizm magiczny. Do owego zamieszania przyczynił się, między innymi, tekst – manifest Carpentiera, przedmowa do jego *Królestwa z tego świata*, o którym będzie jeszcze mowa w części dotyczącej historii pojawienia się i używania terminu realizm magiczny.

Tak więc błędy i niejasności dotyczące używania terminu realizm magiczny biorą się: 1) częściowo z nazywania w ten sposób całej współczesnej prozy latynoamerykańskiej, a często, w konsekwencji, rozpowszechniania opinii jakoby tylko na obszarze kontynentu amerykańskiego występowało zjawisko literackie określane tym mianem; 2) częściowo ze zbyt silnego kojarzenia tego nurtu ze zjawiskami politycznymi czasu „boomu” i „pokolenia Che Guevary”; 3) z przeceniania pozycji *Stu lat samotności*, powieści

bytami i energiami spoza naszej planety. Warto przy tym zauważyć, że książki Philipa Dicka to twórczość zdecydowanie ponad przeciętną w dziedzinie *science-fiction* i godna odnotowania, a jej stylistyczne pokrewieństwo z realizmem magicznym, gdy dobrze przeanalizowane, pomaga doprecyzować niektóre pojęcia dotyczące realizmu magicznego.

znakomitej i bardzo ważnej, ale niekoniecznie stanowiącej absolutnie szczytowe osiągnięcie tego nurtu; 4) z nie dość rzetelnego doprecyzowania obszarów przygranicznych (fantastyka, neofantastyka, surrealizm).

Natomiast osobnym problemem jest świadome, nieuczciwe nadużywanie słów realizm magiczny po to, by sprzedać więcej egzemplarzy danej książki czy zarobić więcej na rozpowszechnianiu filmu. Z tym problemem niewiele lub nic nie da się zrobić, mechanizmy rynkowe mają swoje prawa, a specjaliści od marketingu nie liczą się i liczyć się nie będą z opiniami krytyków literackich czy historyków literatury i o wiele poważniejsze niż to przewinienia mają na sumieniu. Trzeba tylko być świadomym, że akurat z powodu przymiotnika „magiczny” termin realizm magiczny narażony jest na tego rodzaju nadużycia w stopniu szczególnym i tym bardziej potrzebne jest tu rozgraniczanie taniego kiczu od wartościowej literatury. Mimo wszystko chyba lepiej nawet odrobinnę przyczynić się do zmniejszenia zamieszania i zasugerować trochę bardziej odpowiedzialne używanie danych określeń, bez naiwnego sądzenia, że to rozwiąże problem degradacji kultury, niż nie robić nic.

W tej wstępnej ocenie charakteru i rodzaju błędów i nieporozumień, które narosły wokół realizmu magicznego, chcę jeszcze wspomnieć, że ograniczanie obszaru ukazywania się prozy tego rodzaju wyłącznie do Ameryki Łacińskiej jest nie tylko nieadekwatne w stosunku do literatury tamtego obszaru, ale doprowadziło również do ignorowania ciekawych i wartościowych tekstów z tego nurtu, które pojawiły się na innych kontynentach już jakiś czas temu (I.B. Singer, A. Carter, S. Rushdie, W. Goyen, Ch. Ransmayr), i tych, najnowszych (L. Erdrich, T. Morrison, H. Oyeyemi, B. Okri, V. Chandra), które dowodzą dalszej ewolucji tej stylistyki i dużego urozmaicenia tematyki wzbogaconej o problematykę różnych kultur zapoznanych, odchodzących, ginących, dylematów wielokulturowości, dialogu z formami postmodernistycznymi (I. Calvino, M. Tulli, J. Frame).

Pojawianie się nowych, ciekawych utworów literackich z różnych obszarów językowych i kulturowych, a należących do realizmu magicznego, w różnych jego odmianach świadczy o jego żywotności, aktualności i użyteczności, dowodzi, że nurt ten żyje i ewoluuje w bardzo interesujący sposób, a to, że ewolucja ta odbywa się teraz z dala od Ameryki Łacińskiej nie zmienia faktu, że tam się zaczęła, znalazłszy wówczas najlepszy klimat literacki i kontekst kulturowo-społeczny w krajach Ameryki Środkowej i Południowej. Teraz znajduje analogiczne klimaty i konteksty gdzie indziej, przekształcając się, ale nie zmieniając pewnych elementów swojego „twardego jądra”⁴.

⁴ Najbardziej obszerną i ciekawą publikacją anglojęzyczną, której autorzy zajmują się ukazaniem, jak realizm magiczny rozwija się dalej na wielu kontynentach, jest antologia pod redakcją L. Parkinsona i W.B. Farisa, *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press 1995.

Po to, żeby spróbować określić najważniejsze, najbardziej konstytutywne cechy tego nurtu, trzeba wrócić do historii tego terminu i do różnych etapów definiowania tego zjawiska. Postaram się to zrobić po to, żeby – określwszy także swoją roboczą hipotezę tego, co stanowi istotę pojęcia i funkcji realizmu magicznego – móc sprawdzić ją poprzez analizę wybranych utworów (cz. II – *Analiza kluczowych dzieł realizmu magicznego*).

Możliwe sposoby rozumienia pojęć: „realizm” i „magiczny”

Zanim zrobimy przegląd etapów używania terminu realizm magiczny, wydaje mi się, że trzeba przypomnieć w skrócie znaczenia, jakie pojawiały się wokół obu słów, z których nazwa tego nurtu literackiego się składa, czyli „realizm” i „magiczny”. Potrzebne jest to dlatego, żeby lepiej określić możliwe interpretacje połączenia tych słów, a to połączenie bywa widziane jako sprzeczność – *contradictio in terminis*, jako prawie absurdalne. Zwłaszcza jeśli definiuje się „realizm” jako metodę opartą o racjonalny, lub wręcz naukowy (nauki ścisłe i to bardzo tradycyjnie rozumiane), światopogląd, a „magiczny” jako całkowicie nieprzystawalną do racjonalnej postawą związaną ze sferą wiary, przeczuć, intuicji, mitów czy wyobrażeń.

Tymczasem jednym z elementów mojej roboczej hipotezy dotyczącej realizmu magicznego jest spostrzeżenie, że sprzeczność połączenia tych dwóch słów jest tylko pozorna, a w istocie sprzeczności nie tylko nie ma, ale jeszcze w dodatku przez to zestawienie otwierają się nowe perspektywy postrzegania, rozumienia i odczuwania świata i nas samych w świecie w sposób o wiele pełniejszy i bardziej zrównoważony niż w kontekście wąsko pojętego realizmu.

Potrzebne jest przedyskutowanie powiązania tych określeń ze sobą właśnie dlatego, żeby móc pokazać, jak najciekawsze warianty realizmu magicznego zmieniają i poszerzają tradycyjne rozumienie nie tylko realizmu, ale też i samej rzeczywistości, którą świat przedstawiony w stylu realistycznym i magicznym równocześnie miałby odzwierciedlać.

Zanim jednak przedstawiona zostanie analiza połączenia tych słów, to najpierw spróbujmy przypomnieć znaczenia każdego z nich osobno.

Oto kilka przykładów w miarę typowych definicji „realizmu”:

Podstawę realizmu stanowi swoicie interpretowana estetyka mimetyczna: przedmiotem naśladowania jest świat współczesny twórcy i odbiorcy. Świat w utworze realistycznym ukazywany jest z perspektywy przeciętnego odbiorcy i oceniany zwykle w myśl reguł przyjętej moralności i zasad zdrowego rozsądku.

Niekiedy używa się również pojęcia realizm w znaczeniu bardzo ogólnym, równa się on wtedy możliwościom poznawczym sztuki.

W znaczeniu węższym – kierunek ukształtowany ok. 1850 w większości literatur europejskich i wypełniający epokę między romantyzmem a naturalizmem, w znaczeniu szerszym – wszelkie dążenia w obrębie literatury i sztuk plastycznych zmierzające do przedstawienia życia codziennego człowieka w jego historycznym środowisku, respektowania tego wszystkiego, co uznaje się za prawa rządzące rzeczywistością.

Powyższe fragmenty hasła „realizm” ze *Słownika terminów literackich* Michała Głowińskiego, Teresy Kostkiewiczowej, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego warto uzupełnić następującymi z angielskiego tezaurusa⁵:

The accurate reproduction of detail, (...), being associated particularly with the depiction of low life characters, with the cult of local color and with the use of life-giving details drawn from common experience. (...) Realism as a guiding principle or absolute aesthetic goal presiding over the entire work of literature, (...), characterized by an over-all faithfulness in the rendition of actuality, especially in terms of the relationship of individual to environment, the nature of events in which he is involved, and the whole shape of his life and personality. It rests upon a realistic theory of knowledge according to which the objects revealed by sense- perception, and the unobservable objects inferred from sense- perception by physical science, exist independently of being perceived or known. In realistic writing the author assumes an objective attitude toward the events he relates, (...), and he aims to give the reader a strong sense of participation by circumstantiality and relative fullness of detail. (...) The „realistic movement” that developed in the second half of the 19th century, consists of a various group of writers, from the time of Flaubert to the present, who have avowed or practiced realism. They have in common a tendency toward objectivity, toward „letting the facts speak for themselves” and toward stressing the ordinary aspects of experience. (...) Realism in any literal sense as reproduction of life is unattainable. As realist Maupassant points out, in the Preface to *Pierre et Jean*: „To give an account of everything is impossible for we should need more than a volume for each day (...) Selection is therefore necessary”. As a consequence, the realist will seek to give us not a photographic reproduction of life, but a vision of it that is fuller, more vivid, and more compellingly truthful than reality itself.

Zanim przejdę do przedyskutowania powyższych stwierdzeń, dodam jeszcze dwa cytaty z francuskich „manifestów” określających prawdę realistyczną w powieści, gdyż przypomni nam to o ważnym społeczno-polityczno-historycznym aspekcie prób określania, czym jest realizm i prawda w powieści. Pierwszy cytat pochodzi z przedmowy braci Goncourtów do ich powieści *Germinie Lacerteux* (1864), a drugi z przedmowy Zoli do *Assommoir*:

Le public aime les romans faux: ce roman est un roman **vrai**. Il aime les livres qui font semblant d’aller dans le monde: ce livre vient de la rue., (...) **Nous nous sommes**

⁵ *A Dictionary of World Literary Terms. Forms, Technique, Criticism*, J.A. Shippey (ed.), London–Boston–Sydney: George Allen and Urwin 1979, s. 265, 266.

demandé si ce qu'on appelle (les basses classes) n'avait pas droit au roman, (...), Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient par l'analyse et par la recherche psychologique (...). **Le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science**⁶. [podkr. moje – K.M.B.]

C'est une oeuvre de vérité, le premier roman sur le peuple qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple⁷. [podkr. moje – K.M.B.]

Sądzę, że nawet po pobieżnej lekturze powyższych definicji (polskich, angielskich, farancuskich) nasuwają się ważne pytania i wątpliwości. Dotyczą one zarówno samej zasady mimesis, leżącej u podstaw realizmu, jak i obciążenia tego terminu zbyt chyba silnym utożsamianiem go z kontekstami społecznymi i historyczno-politycznymi, w tym, w szczególności, z wrażliwością społeczną walczących o prawa ludu, lub po prostu upominających się o obecność tegoż ludu w świecie przedstawionym utworów literackich.

Te pytania i wątpliwości wymagają omówienia, które mogłoby również ukazać ważne funkcje, jakie dobre teksty realizmu magicznego pełnią w definiowaniu na nowo tak istotnych pojęć, jak rzeczywistość, realizm, odbicie świata zewnętrznego w świecie przedstawionym dzieła literackiego, prawda w utworze literackim.

Mimesis można najprościej zakwestionować najpierw tak, jak to zrobił między innymi Maupassant cytowany powyżej w angielskim słowniku terminów literackich, a mianowicie, że sam ogrom świata, jego złożoność, ilość elementów, z jakich jest zbudowany, uniemożliwia jego odzwierciedlenie, można tylko odbić jakąś jego część, a to wymaga wyboru, niekoniecznie słusznego, powoduje automatycznie eksponowanie jakiegoś jednego czy paru aspektów a pominięcie innych, a więc niepełny, tendencyjny obraz. Klasycznym przykładem, upraszczając na razie, żeby krótko i jasno przedstawić problem, byłoby tu choćby nakierowanie „kamery” opisu literackiego na budzący obrzydzenie rynsztok (dosłowny lub przenośnie rozumiany) lub na piękne, płynące po niebie obłoki. Selekcja jednego lub drugiego powoduje oczywiście obciążenie obrazu bardzo silną dominantą negatywnego postrzegania, tylko tego, co obrzydliwe, lub, odwrotnie, zwrócenia uwagi tylko na to, co piękne i pogodne.

Automatycznie obraz staje się fałszywy wobec wielorakości złożonego świata. Oczywiście, obrońcy możliwości istnienia pełnego realistycznego opisu mimetycznego przytoczą tu zaraz takie przykłady utworów literackich, w których „kamery” oglądające i przekazujące obraz świata są liczne i ustawiane z różnych punktów widzenia, ale, jakkolwiek podziwiamy tak

⁶ E. et J. Goncourt, „Germinie Lacerteux”, Bibliotheque-Charpentier, Paris 1901, s. V-VIII.

⁷ É. Zola, *L'Assommoir*, Nathan, 1991.

skonstruowane prezentacje świata pozaliterackiego, wiemy, że potrafią one tylko nieco bardziej zbliżyć się do odzwierciedlanej – jakoby – rzeczywistości, ale nigdy jej nie obejmą w całości.

Aż prosi się tu użyć sformułowania Czesława Miłosza: „namiętna pogoń za Rzeczywistością”⁸, której użył on do określenia poezji, ale wydaje mi się, że pasuje to do całej literatury, a w szczególności tej, która stawia sobie za cel mimesis.

Ale chyba o wiele ciekawszym i bardziej relewantnym sposobem podważenia mimesis jest zwrócenie uwagi na nieprzystawalność materii literackiej utkanej z języka do migoczącej tyłoma odcieniami tkaniny rzeczywistości zbudowanej z tylu rodzajów i form bytów, że wymienić ich nie sposób ani, co ważniejsze, w wielu wypadkach nawet nazwać ich jeszcze nie umiemy. Znowu najchętniej posłużyłabym się tutaj cytatem z Miłosza, który znakomicie pełnił też rolę historyka literatury i krytyka literackiego, a ten problem komentuje tak:

Nie bierzemy już teorii o „lustrze życia” dosłownie, skoro straciliśmy niewinność i wiemy, że rzeczywistość przybiera kształt w umyśle dzięki mediacji języka i że umysł nie może istnieć bez tej mediacji. Niektóre powieści uważane niegdyś za wzory realizmu stały się dla nas dzisiaj ogromnymi mitologicznymi budowlami, a stosuje się to nawet do Balzaka. I na odwrót, niejedno dzieło prozy, w którym widziano fantastyczną i obsesyjną konstrukcję, zadziwia swoją dokładnością w przedstawieniu dziejów danego pokolenia czy pokoleń.

– i kawałek dalej w tym samym tekście:

Po prostu co rzeczywiste, jest za obfite, wzywa nazwania, ale każde nazwanie pozostaje na zewnątrz, stanowi nie więcej niż katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens⁹.

Opinia Miłosza jest w naszych rozważaniach ogromnie pomocna, gdyż równocześnie zwraca uwagę na najważniejszy argument kwestionujący zasadę mimesis, literaturę jako „lustro życia”, ale także jeszcze mocniej i głębiej zaprzecza „realistycznej prawdzie o świecie” obecnej, jakoby, w utworze literackim, gdyż, jego zdaniem, „ostateczny sens”, czyli odkrycie zagadki reguł rządzących życiem człowieka i kosmosu wymyka się, pozostaje tylko „katalog danych”, a więc i jedna z definicji realizmu jako przedstawiającego czytelnikowi pełen szczegółów ogląd rzeczywistości ulega zdewaluowaniu, albo przynajmniej wymaga sporej korekty.

Przeciwko takiemu właśnie „katalogowi danych”, jako sposobowi na opis świata, walczył już Cervantes w *Don Kichocie*, kpiąc ze zbytniego przywiązywania

⁸ Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 77.

⁹ Ibidem, s. 72–73 i 75.

wagi do nazw czy imion, przytaczania rozmaitych detali mających nadać prawdopodobny, kronikarski charakter tekstowi, a ironia jako broń w tej walce pojawia się już w pierwszych liniijkach tekstu, na pierwszej stronie powieści:

W pewnej miejscowości Manczy, której nazwy nie mam ochoty sobie przypominać (...). Szlachcic nasz zbliżał się do pięćdziesiątki; silnie zbudowany, suchy, chudego oblicza, lubił wczas wstawać i był wielkim miłośnikiem łowów. Mówią, że miał przydomek Quijada czy Quesada (co do tego nie ma zgody między autorami, którzy o tym pisali), ale na podstawie pewnych prawdopodobnych poszlak przypuszczać można, że nazywał się Quejana. Nie ma to jednak znaczenia dla naszej opowieści; chodzi o to, by opowiadanie nie odbiegało na jotę od prawdy¹⁰.

Tylko co to jest prawda w ogóle, a w dziele literackim w szczególności?

Na pewno nie dokładne przytoczenie nazw miejscowości, w których, jakoby, działa się akcja powieści, czy też wyliczenie możliwych wariantów imienia/nazwiska bohatera, a więc „ostatecznego sensu”, o jakim pisał Miłosz, trzeba szukać całkiem gdzie indziej. Nie ma go też, zdaniem Borgesa, w szczegółowym i dokładnym przytoczeniu wszystkich elementów psychologicznych wyjaśniających, znów jakoby, nie tylko działanie bohatera, ale i prawdziwą przyczynę wszystkich zdarzeń i wzajemnych zależności w świecie przedstawionym dzieła literackiego, mimetycznie powiązanego z rzeczywistością zewnętrzną w stosunku do utworu¹¹.

Spośród wielu pytań i wątpliwości rodzących się przy lekturze powyższych, słownikowych i analogicznych do słownikowych (wstęp – manifest), definicji bardzo istotne jest to dotyczące „naukowości” realizmu. Szczególnie fałszywie, nie w sensie intencjonalnym, tylko „muzycznym” (w sensie harmonii jako metafory prawdy), brzmi to w przedmowie Goncourtów, „les devoirs de la science” („obowiązki nauki”) – rozumiane jako upomnienie się o uzupełnienie obrazu społeczeństwa w dziele literackim, o ponury wizerunek lumpenproletariatu, a właściwie nie o uzupełnienie, co o zdominowanie obrazu świata przedstawionego przez taki wizerunek, jest zrozumiałe w kontekście ówczesnego etapu procesów społecznych, ale z perspektywy historii, zarówno historii świata pozaliterackiego, jak i rozwoju badań nad sposobem istnienia dzieła literackiego, brzmi nie tylko anachronicznie, ale właśnie bardzo nienaukowo, a więc odwrotnie do zamierzeń piszących owe słowa.

Weźmy jednak pod lupę „naukowość” realizmu w bardziej współcześnie powstałych definicjach. Jeśli rozważamy określenie, że dzieło literackie pisane w konwencji realizmu ma zawierać w sobie, jak to definiuje wyżej cytowany

¹⁰ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przekł. A.L. Czerny i Z. Czerny, Warszawa 1972, t. I, s. 27.

¹¹ J.L. Borges, *Sztuka narracyjna i magia*, przekł. A. Elbanowski, „Literatura na Świecie” 1988, 12(209), s. 72–79.

słownik: „prawa rządzące rzeczywistością” – to poprzeczka naukowości ustawiona jest bardzo wysoko, chodziłoby przecież ni mniej ni więcej tylko o najistotniejsze prawa fizyki, chemii, astronomii, socjologii, psychologii, ale też ewentualnie kosmologii i metafizyki.

I jak się mają do tego „zasady zdrowego rozsądku”, mające być zachowane przy tworzeniu obrazu świata przedstawionego, według tej samej definicji?

Zdrowy rozsądek, często niedoceniana a bezcenna wartość, dosyć trudna do zdefiniowania, oparta na korzystaniu z własnych doświadczeń życiowych i trzymaniu na wodzy reakcji emocjonalnych, a więc pokrewna do form obiektywnej oceny, ale jednak zdecydowanie nie jest to naukowa metoda poznania czy opisanie rzeczywistości.

Jak widać, przy określaniu istoty realizmu napotykamy wiele trudności i niejasności, także jeśli chodzi o aspiracje „naukowe” niektórych twórców czy propagatorów tego sposobu opisywania rzeczywistości w dziele literackim. A skoro tyle niejasności powstaje już przy definiowaniu realizmu, pozwala nam to chyba nabrać pewnego dystansu do zastrzeżeń dotyczących łączenia tego pojęcia ze słowem „magiczny”, jakoby niepasującym do tak „ścisłego”, racjonalnego terminu.

Problem zaczyna się od braku jednoznacznej definicji samej rzeczywistości, sposobu jej istnienia i możliwości jej percepcji, gdyż zależnie od światopoglądu, przekonań religijnych lub ich braku, stopnia zaangażowania w empiryczny ogląd świata i człowieka, definicja ta się zmienia. To samo dotyczy stosunku do słów „magiczny” czy „fantastyczny”. Stosunek zmienia się ogromnie zależnie od okresu historycznego, w którym jest używany, i oczywiście, od poglądów, przekonań i doświadczeń życiowych osób wypowiadających się na ten temat, ale także, co o wiele dla nas ważniejsze, piszących, stwarzających świat przedstawiony w dziele literackim i tych, którzy je odbierają, czytając lub słuchając danego utworu.

Jeśli dziś czytamy *Pieśń o Rolandzie*, dla wielu, a przypuszczalnie większości czytelników, fragment, w którym Archanioł Gabriel odbiera od Rolanda jego rękawicę, lub inny fragment, w którym opisane jest jak zanoszą, wspólnie z drugim aniołem, duszę Rolanda do raju, są odbierane jako **magiczne** widzenie świata, a dla słuchających poematu epickiego melorecytowanego w wiekach średnich były to fragmenty przypuszczalnie równie **realistyczne** jak opis bitwy.

To samo dotyczyłoby różnicy w odbiorze epizodu, kiedy Roland, nie chcąc, by jego wspaniały miecz Durendal wpadł w pogańskie i wrogie ręce, próbuje go złamać, ale uderzając nawet z największą siłą o najtwardsze skały, nie sposób jest zniszczyć to ostrze, bo jego **magiczna** moc jest nie do pokonania. **Magiczne** myślenie czyni recepcję tych wersów opisem **realistycznym** – „tak się na pewno działo”.

Jeszcze jeden przykład względności określeń: magiczne – realistyczne, tym razem bez kontekstu widzenia magicznego płynącego z wiary religijnej, tak, jak to było w przypadku interpretacji fragmentów *Pieśni o Rolandzie*, bo nawet magiczne myślenie o mocy miecza, choć wywodzące się zapewne z przedchrześcijańskiego przekonania o magicznej mocy broni wielkich wojowników, wodzów i tym podobnych postaci, tutaj było powiązane z relikwiami chrześcijańskimi ukrytymi w rękojeści Durendala, a więc ten inny przykład to powstała w trzynastowiecznej Hiszpanii *Księga o Aleksandrze (Libro de Alexandre)*. W utworze tym, którego głównym bohaterem jest przecież postać historyczna, Aleksandra Wielkiego, znajdujemy opis podwodnej podróży na dno morza i lotu w „napowietrznej” maszynie, które ówczesni czytelnicy odbierali jako **fantastyczne** elementy wyobraźni autora wprowadzone, by upiększyć i urozmaicić tekst, ale które dzisiaj mogłyby być odbierane jako prekursorsko naukowe, **realistyczne**, prefiguracje łodzi podwodnych i samolotów. Już nawet to króciutkie omówienie wyżej wymienionych tekstów stwarza bardzo potrzebne, robocze na razie, rozróżnienie, że „magiczne” będzie częściej łączyć się z wiarą i wierzeniami, a „fantastyczne” z wyobraźnią.

Tak więc jednoznaczne definicje tego, co **magiczne**, wymykają się nam na razie nieco podobnie jak definicje tego, co **realistyczne**, zwłaszcza w kontekście zmiennego i ciągle ewoluującego charakteru recepcji dzieła literackiego w różnych okresach historycznych, przez różne grupy społeczne odbiorców, różne poziomy ich wykształcenia, nie mówiąc już o różnicach indywidualnych czytelników i ich uwarunkowań psychologicznych świadomych i podświadomych. W dodatku ciągle, czasami fundamentalne, zmiany dokonują się w samej nauce, w odkrywanych nowych zasadach fizyki, chemii i innych dziedzin, z których budujemy rozumienie struktur świata.

Dla porządku przytoczyć tu jednak trzeba chociaż parę prób definiowania magii i magicznego myślenia, dla równowagi po definicjach realizmu:

1. The art of producing illusion, as by sleight of hand; 2. the practice of using various techniques, as incantation, to exert control over the supernatural or the forces of nature; 3. a result of such practice; 4. power of influence exerted through such practice, (...); 5. mysteriously enchanting, skillful or effective. Witchcraft¹².

Początki magii okryte są oczywiście zbyt dużą tajemnicą, by można było mieć nadzieję na całkowite wydobyć ich kiedykolwiek na światło dzienne. Praktyki magiczne pierwszych ludzi miały związek z warunkami ich życia: w czasie suszy zanurzano w wodzie gałązkę i kropiono nią ziemię w nadziei, że zacznie padać¹³.

¹² magic – *Random House Webster's College Dictionary*, Random House, New York 1990, s. 816.

¹³ E. Leibfried, *Magiczny realizm około roku 1800 w kontekście pytania: czym są magia i realizm i od kiedy istnieją*, [w:] *Realizm magiczny: Teorie i realizacje artystyczne*, pod red. J. Biedermanna, G. Gazdy, I. Hubner, Łódź 2007, s. 19.

(...) wyraz pragnień dawnych ludów Frazer podporządkował prawu ogólnemu, prawu powinowactwa, które zakłada nieunikniony związek między odległymi rzeczami: albo z powodu podobnego kształtu – magia naśladowcza, homeopatyczna, albo przez fakt wcześniejszej bliskości – magia przenośna. Ilustracją drugiej zasady była maść lecznicza Kenelma Digby, stosowana nie na opatrywaną ranę, ale na zbrodnicze ostrze, które ją zadało, gdy tymczasem rana, bez pomocy prymitywnych praktyk leczniczych, stopniowo zabliźniała się. Niezliczone są przykłady pierwszej magii. Indianie z Nebraski przywdziewali skóry bizonów, z rogami, z grzywą, i dniem i nocą oddawali się ekstatycznym tańcom, by przywołać bizona. Czarownice ze środkowej Australii kaleczyli się w przedramię, powodując wylew krwi po to, by naśladowcze czy spójne niebo również krwawiło deszczem. Malajowie z półwyspu mają zwyczaj dręczyć lub znieważać podobiznę z wosku, by unicestwić jej pierwowzór. (...) magia jest ukoronowaniem lub koszmarem przyczynowości, a nie jej zaprzeczeniem. (...) Dla człowieka przesądnego istnieje nieunikniony związek nie tylko między wystrzałem a zabitym, lecz również między zabitym a przekłutym wizerunkiem z wosku, lub rozsypaniem soli, lub trzynastoma złowróbnymi biesiadnikami¹⁴.

Jak widać, definicje magii i jej odmian pozostają w miarę spójne, a nawet w wielu wypadkach dość konkretne, póki pozostajemy w obszarze antropologii, zwłaszcza w przypadkach opisów magicznego myślenia wywodzącego się z religii animistycznych i podobnych do nich wierzeń. Kiedy jednak wkraczamy na tereny współwystępowania magii i jej literackich przeobrażeń, definiowanie tego, co magiczne, bardzo się komplikuje. W starych tekstach ten proces jest jeszcze nie tak trudny do prześledzenia, oto jak pisze o tym Erwin Leibfried:

Literatura niemiecka uznaje za swoje najstarsze teksty tzw. „Merseburger Zaubersprüche” („Zaklęcia merseburskie”) w staro-wysoko-niemieckim języku; składają się one z części epickiej, opisującej jazdę konną zakończoną wypadkiem, w którego wyniku koń łamie sobie nogę. W związku z tym następuje próba medyczno-terapeutycznego działania poprzez magiczne zaklęcie: „noga do nogi, krew do krwi, członek do członka, by znów się skleily”. To porządnie skonstruowane zaklęcie operuje potężnie oddziałującą aliteracją. Objawia się tu wiara w magiczną moc uzdrowienia w języku i poprzez niego. W dzisiejszych czasach dokonała się naukowa transformacja w medycynę. Owe zaklęcia z literackiego punktu widzenia łączą realistyczny styl opisujący wydarzenia narracji z funkcjonalizacją języka do magicznych zaklęć¹⁵.

Im dalej jednak się posuwamy, śledząc proces rozwoju literatury przez wieki i analizując utwory pisane w okresach coraz większej różnorodności gatunków, rodzajów, form, zmieniających się funkcji spełnianych przez dzieła literackie, zwłaszcza kiedy coraz bardziej różnicują się odbiorcy literatury, ich

¹⁴ J.L. Borges, *Sztuka narracyjna i magia*, przekł. A. Elbanowski, „Literatura na Świecie” 1988, 12 (209), s. 76–77.

¹⁵ E. Leibfried, *Magiczny realizm...*, [w:] *Realizm magiczny...*, Łódź 2007, s. 19.

pozycja społeczna, stopień wykształcenia, mentalność, tym trudniej nam określić czym staje się magiczne myślenie opisane lub przetworzone w obrazach i metaforach. Najlepiej będzie doprecyzowywać te transformacje definicji magiczności i magii w literaturze, badając i interpretując poszczególne utwory zawierające w sobie szczególnie ciekawe przykłady takich przekształceń relacji między obrazem literackim a pozaliterackim funkcjonowaniem zjawisk niedających się wyjaśnić, należących do strefy wierzeń, mitów, przeczuć. Taką właśnie lekturą i analizą tekstów zajmować się będę w centralnej części książki, ale mała próbka niech będzie tego zapowiedzią.

Próbka analizy tekstów w tym wypadku posłuży jako konieczny etap do prezentacji problemu wymiennego stosowania słów „magiczna” i „fantastyczna” do literatury, a ta wymiennosc, najczęściej po prostu stosowana jako uproszczenie, skrót, jest niefortunna i powoduje tym większe zamieszanie, kiedy próbujemy doprecyzować „magiczne” elementy świata przedstawionego, a już zupełnie fatalnie wpływa na zamęt pojęciowy wokół realizmu magicznego.

Spróbuję więc przedstawić zasadność określenia słowem „magiczny” kontekstu metamorfozy ludzko-zwierzęcej w krótkiej powieści Carpentiera *Królestwo z tego świata* i „fantastyczny” w stosunku do kontekstu takiejsze metamorfozy w opowiadaniu Cortáзара *Aksolotl*.

Królestwo z tego świata jest powieścią opartą na faktach historycznych z okresu przełomu XVIII i XIX wieku na Haiti (Paulina Bonaparte na Haiti, powstanie niewolników, a potem rządy czarnoskórego króla Henri Christophe’a). Na kanwie tych wydarzeń stworzona zostaje rzeczywistość przedstawiona i, jak przystało na twórcę tego określenia, jest to „rzeczywistość cudowna” („lo real maravilloso”). Postrzegana wieloma zmysłami (wzrok, węch, dotyk) rzeczywistość fizyczna, namacalna, zostaje odmalowana według klasycznych zasad tradycyjnej prozy realistycznej, jak widać choćby w następującym fragmencie typowym dla opisu ogromnie szczegółowego i pełnego elementów stwarzających wrażenie „wciągania” czytelnika w świat przedstawiony:

Minęli dzielnicę portową z jej sklepami pachnącymi rybą, płóciennymi zasłonami zeszytyniałymi od wilgoci i sucharami, które trzeba było rozkruszać uderzeniem pięści, nim zatrzymali się na głównej ulicy, gdzie o tej porannej godzinie lśniły barwne chusty służących Murzynek powracających z targu¹⁶.

Natomiast „lo maravilloso” („cudowne”), które ma być, ma istnieć, w sposób równie namacalnie rzeczywisty, znowu opis „gęsty” jest od przybliżających nam świat pozaliteracki detali, ukazane jest przede wszystkim poprzez metamorfozy Mackandala, charyzmatycznego przywódcę powstania niewolników:

¹⁶ A. Carpentier, *Królestwo z tego świata*, przekł. K. Wojciechowska, Warszawa 2000, s. 17.

Wszyscy wiedzieli, że zielona iguana, motyl nocny, nieznany pies, nieprawdopodobny pelikan – to tylko metamorfozy. Obdarzony mocą przeobrażania się w zwierzęta rogate, w ptaka, rybę czy owada, Mackandal odwiedzał hacjendy równiny, aby czuwać nad swoimi wiernymi i wiedzieć, czy jeszcze ufają w jego powrót. Przybierając coraz to inną postać, Jednoręki był wszędzie i pod tą nową postacią odzyskiwał integralność swego ciała. Wyposażony w skrzydła jednego dnia, w skrzela drugiego, galopując czy pełzając, opanował bieg rzek podziemnych, groty wybrzeża, korony drzew i władał całą wyspą¹⁷.

„Wszyscy”, to, tak jak on, czarni niewolnicy, ale, przede wszystkim, to ci, którzy w niego wierzyli. Wiara jest tu kluczowa, gdyż w koncepcji Carpentiera, tak jak ją przedstawia w przedmowie do tej właśnie powieści, tylko ona pozwala postrzegać to, co cudowne realnie:

Przed wszystkim poczucie cudowności zakłada istnienie wiary. Tych, którzy nie wierzą w świętych, nie ulecą cuda świętych, a ci, co nie są Don Kichotami, nie potrafią wejść, ciałem i duszą i ze wszystkimi swoimi dobrami, w świat *Amadisa z Walii* lub *Tirant lo Blancha*¹⁸.

A oto jak już w samym tekście *Królestwa z tego świata* autor ilustruje konieczność wiary u osób, które mają być zdolne do postrzegania efektów magii:

Mackandal stał już oparty o słup tortur. Kat chwycił szczypcami płonącą głownię. Gestem wystudiowanym poprzedniego dnia w lustrze gubernator obnażył swoją dworską szpadę; dał rozkaz wykonania wyroku. Ogień zaczął obejmować już Jednorękiego, liżąc jego nogi. W tej chwili Mackandal poruszył kikutem, którego nie mogli związać, w groźnym geście, który, choć niepełny, nie był przez to mniej straszliwy, rycząc nieznane egzorcyzmy i wyginając gwałtownie tors. Jego więzy opadły, ciało wydłużyło się w powietrzu przelatując ponad głowami, zanim pograżyło się w czarnej fali niewolników. Jeden jedyny okrzyk wypełnił plac:

– Mackandal sauvé! [Mackandal ocalony! – tłum. moje – K.M.B]

Potem nastąpił chaos. Gwardziści rzucili się z kolbami na wyjący tłum Czarnych, który zdawał się już nie mieścić między domami i wspinał się na balkony. Wśród ogólnego hałasu i zamieszania bardzo niewielu zauważyło, że Mackandal, pochwycony przez żołnierzy, głową w dół został wrzucony w ogień, a płomień buchający z podpalonych włosów zdławił jego ostatni krzyk¹⁹.

Są tu wyraźnie zaznaczone dwa rodzaje percepcji. Ta, która pozwala wyznawcom religii animistycznej uwierzyć i zobaczyć odlatującego, uratowanego dzięki sile magicznej metamorfozy, Mackandala, i ta druga, pozbawiona wiary, posługująca się racjonalnym oglądem, tą właśnie posługują się biali, którzy widzą śmierć wrzuconego w płomień buntownika.

¹⁷ Ibidem, s. 34.

¹⁸ Ibidem, s. 9.

¹⁹ Ibidem, s. 39.

Zdolność magicznego działania i postrzegania efektów tegoż działania jest uzależniona od wiary, a dodatkowo wzmocniona poczuciem wspólnego losu i solidarności czarnych niewolników, być może odczuwających konieczność szczególnego podkreślenia swej odrębności i zachowania choć odrobiny niezależności od gnębiących ich białych także i poprzez wierność swoim tradycjom. Akurat wiara w możliwość metamorfoz ludzko-zwierzęcych jest szczególnie silna u wyznawców religii animistycznych, w tym afrykańskich, przywiezionych przez czarnych mieszkańców Karaibów z ich macierzystego kontynentu. Zwierzęta posiadają dusze tak samo jak ludzie, wedle wyznawców wspomnianych religii, i pomiędzy sposobami istnienia człowieka i zwierzęcia istnieje płynność, a więc metamorfoza, choć nie wszystkim dostępna (o czym przekona się naśladowący Mackandala Ti Noel), wymagająca wielu długich ćwiczeń, jest możliwa.

Tak więc wydaje mi się całkiem logiczne nazwanie takiego tekstu literackiego przykładem utworu zawierającego obraz mentalności magicznej, a sposób jej przedstawienia pozwala zaliczyć powieść Carpentiera do nurtu realizmu magicznego, choć przez włączenie do narracji głosu narratora obiektywnego (?), kwestionującego widzenie magiczne, nie jest to realizm magiczny, *par excellence*, ale o tym napiszę szerzej w drugiej, głównie poświęconej analizie tekstów części książki. Natomiast wątek metamorfozy w odniesieniu do postrzegania Mackandala zasługuje na określenie „magiczny”.

Inaczej potraktował metamorfozę autor opowiadania *Aksolotl*, Julio Cortázar:

Był czas, kiedy dużo myślałem o aksolotlach. Chodziłem je oglądać do akwarium w Jardin des Plantes i spędzałem całe godziny na przyglądaniu się im, obserwowaniu ich bezruchu, ich tajemniczych drgnień. A teraz sam jestem aksolotlem²⁰.

Metamorfoza człowieka w aksolotla jest i nie jest przekształceniem jednego ciała w drugie. Z jednej strony, narrator staje się aksolotlem, ale z drugiej opisane to jest raczej jako przeniesienie jaźni, świadomości, duszy (?), w ciało aksolotla, bo mężczyzna, który odchodzi od akwarium, swoje ciało nadal posiada, ale jego fascynacja tymi dziwnymi zwierzętami przybrała cielesną postać, w akwarium przybył jeden aksolotl więcej: „Ale teraz mosty są zerwane, gdyż to, co było jego obsesją, zmieniło się w aksolotla niemającego nic wspólnego z jego człowieczym życiem”²¹.

Wydawać by się mogło więc, że chodzi tylko o część świadomości, myśli, która zmaterializowała się i metamorfoza nie jest tu aż tak adekwatnym

²⁰ J. Cortázar, *Aksolotl*, [w:] *Opowiadania zebrane*, przekł. Z. Chądzyńska, M. Jordan, Warszawa 1999, s. 460.

²¹ Ibidem, s. 465.

określeniem. Problem jest jednak o wiele bardziej złożony i dramatyczny, a nawet, jak na fantastyczne klimaty przystało, wieje grozą:

Groza pochodziła stąd, że zrozumiałem to natychmiast – poczułem się uwięziony w ciele aksolotla, przeniesiony w nie wraz z ludzkim sposobem myślenia, żywcem pogrzebany w aksolotlu, skazany na zachowywanie pełni świadomości wśród istot pozbawionych zdolności odczuwania²².

Etapy tej metamorfozy opisane są niezwykle subtelnie. Znakomitym zabiegiem literackim okazuje się przenoszenie głosu narracyjnego z jednego istnienia do drugiego, z jednej świadomości do drugiej, nawet w połowie zdania, tym samym przenosząc punkt widzenia i sposób postrzegania ze świata ludzkiego do zwierzęcego płynnie, stwarzając efekt prawdopodobieństwa i niesamowitości równocześnie:

Zobaczyłem różowe przezroczyste ciało (przyszły mi na myśl chińskie statuetki z mlecznego szkła), przypominające małą, piętnastocentymetrową jaszczurkę, zakończone rybem ogonem o niezwykle wprost delikatności – jest to najwrażliwsza część **naszego** ciała²³. [podkr. moje – K.M.B.]

Czasami jedna z łapek lekko drgała i **widziałem** jak miniaturowe paluszki łagodnie opadają na mech. Bo w gruncie rzeczy **my** nie bardzo lubimy się ruszać – akwarium jest takie ciasne; przy najmniejszym poruszeniu potracamy głową o czyjś ogon; wynikają z tego nieporozumienia, spory, zmęczenie²⁴. [podkr. moje – K.M.B.]

Najważniejsza różnica między posłużeniem się motywem metamorfozy przez Carpentiera i przez Cortázara tkwi w tym, że kubański pisarz umieszcza to niesamowite zdarzenie w kontekście religijnych wierzeń animistycznych konkretnej społeczności (czarnych niewolników na Haiti w początkach XIX wieku) a autor argentyński nie sugeruje żadnego uwarunkowania religijnego czy nawet mitycznego – jesteśmy w psychice narratora i to, co niesamowite w niej właśnie się dzieje, a jeśli nawet zostaje margines możliwości, że poza nią to owo tajemnicze i zagadkowe przekształcenie nie jest zależne od niczyjej wiary, a już na pewno nie wiary religijnej jakiegóż wspólnoty. Tu leży istota granicy między „magicznym” a „fantastycznym”.

Jeśli chodzi o koncepcję wiary, niezbędną, tak, jak to rozumiał Carpentier, by mogła być postrzegana rzeczywistość cudowna, tak oto prezentuje ten problem Erik Camayd-Freixas:

En cuanto a sus significados pragmáticos, la „fe” que propone Carpentier presenta, por lo general, pocas dificultades. (...) La „fe” del lector, según indiqué en el

²² Ibidem, s. 464–456.

²³ Ibidem, s. 461.

²⁴ Ibidem, s. 462.

capítulo anterior, es algo más que una mera suspensión de la incredulidad, es un relativo reconocimiento de validez en la cosmovisión primitiva. No es necesario que el lector crea literalmente en los poderes licantrópicos de Mackandal, sino que „crea”, como Carpentier, que fue la „fe” de los esclavos (el vudú), y no las ideas de la Edad de la Razón (Voltaire y Rousseau), lo que verdaderamente impulsó la Revolución Haitiana. En „El reino de este mundo”, el vudú convence mas que la Enciclopedia, porque la realidad de sus consecuencias le da a la leyenda algo más que la veracidad, le da validez y transcendencia histórica²⁵.

Powyższe rozważania nad znaczeniami terminów „mimesis”, „realizm”, „realistyczny”, „magiczny”, „fantastyczny”, oczywiście nie wyczerpują tematu ani co do ich semantycznych odcieni, ani ich możliwych zastosowań i funkcji w historii literatury, ale sygnalizują sporne kwestie i konieczność poprawek lub pogłębienia czy zmodyfikowania tych terminów w szczególności, jeśli mają być pomocne w definiowaniu określenia „realizm magiczny”. Nie chciałabym też stworzyć wrażenia, że zaprzeczam istnieniu jakiegokolwiek „realizmu” czy „mimesis”. Wręcz przeciwnie, mam nadzieję móc pokazać, jak nowe rodzaje realizmu i nowe formy odzwierciedlania rzeczywistości żyją w literaturze i się odradzają. Natomiast konieczne jest zakwestionowanie naiwnych definicji obu tych słów, które sugerują oczywistość i jednoznaczność, takich terminów, jak mimesis czy realizm, a szczególnie takiego pojęcia, jak rzeczywistość. Mogłoby się wydawać, że takich naiwnych, uproszczonych rodzajów definiowania już się nie używa, ale, niestety, tak nie jest. W potocznym posługiwaniu się tymi słowami, a także, co gorsza, w podręcznikach szkolnych, dalej stosowane są tak jakby nie było co do nich żadnych wątpliwości.

Zarys chronologiczny używania terminu „realizm magiczny”²⁶



Określenie „realizm magiczny” zostało odnotowane po raz pierwszy w tekście niemieckiego historyka i krytyka sztuki Franza Roha, w książce *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei* z roku 1925. Roh użył związku tych dwóch słów (magiczny, realizm),

²⁵ E. Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo, Relecturas de Carpentier*, Asturias, Rulfo y García Márquez, University Press of America, 1998, Lanham–New York–Oxford, s. 107.

²⁶ Układając ten zarys chronologiczny, korzystałam z następujących publikacji: S. Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1998; J. Weisgerber, *Le realisme magique. Roman-Peinture-Cinema*, Bruxelles 1987; L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press 1995; J. Mellen, *Magic Realism*, Literary Topics Volume 5, Gale Group, Detroit, New York, San Francisco, Boston, London 2000; H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995 (rozdz. *Realizm magiczny*); E. Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo, Relecturas de Carpentier*, Asturias, Rulfo y García Márquez, University Press of America, 1998.

by nazwać pewne nowe tendencje pojawiające wówczas w niemieckim (ale także w sztuce innych krajów europejskich) malarstwie, szczególnie po to, aby podkreślić odmiennność nowego nurtu, a nawet charakteryzujący go aspekt przeciwstawienia się do niedawna dominującemu w sztukach plastycznych ekspresjonizmowi. Sam Roh nie przywiązywał do terminu „realizm magiczny” szczególnego znaczenia i sam gotów był zmienić go na ukuty przez innego krytyka sztuki Gustava Hartlauba termin „Neue Sachlichkeit” („Nowy Obiektywizm”), wprowadzony jako tytuł wystawy dzieł malarskich z tego kierunku w tymże roku 1925. Określenie „Magischer Realismus” spotykamy więc czasami wymiennie z „Neue Sachlichkeit” w materiałach dotyczących pewnego typu malarstwa i grafiki tego czasu. Nie chciałabym wchodzić w szczegółowe rozważania krytyków sztuki dotyczące malarstwa postekspresjonistycznego, natomiast niektóre punkty określające cechy dzieł plastycznych przynależących do Magischer Realismus / Neue Sachlichkeit mogą okazać się ciekawe i pomocne w definiowaniu realizmu magicznego w literaturze.

Posłużę się tu zarówno fragmentami tekstu samego Franza Roha, jak i artykułem Irene Guenther *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*.

Elementy komparatystyki intersemiotycznej i interdyscyplinarnej mogą być pomocne w formułowaniu roboczej definicji realizmu magicznego, pod warunkiem, że są krytycznie i ostrożnie stosowane, czyli z wyraźnym zaznaczeniem nieprzystawalności niektórych terminów. Natomiast wydaje mi się, że nie można kompletnie zignorować faktu, iż termin „realizm magiczny” nie tylko historycznie rzeczywiście najpierw został zastosowany do malarstwa, ale że dalej tworzone są dzieła z obu dziedzin sztuk plastycznych i literackich określane tym połączeniem słów.

Tak więc wydaje mi się potrzebne zacytowanie tu paru kluczowych sposobów na określenie i zdefiniowanie cech realizmu magicznego tak, jak go rozumiał Franz Roh, historyk sztuki, krytyk sztuki, ale też, ewidentnie, historyk idei i poszukujący nowych, wartościowych sposobów na mimesis w ogóle i na fiolozoficzne zgłębianie tego, czym jest rzeczywistość w swoich różnych sposobach istnienia, a to właśnie, w moim przekonaniu, jest istotą wszelkiego realizmu magicznego z prawdziwego zdarzenia.

W nocy od redaktorów antologii, która zawiera tekst Roha, znajdujemy takie zreferowanie przewodniej myśli tegoż tekstu: „The mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it”²⁷.

Sądzę, że to bardzo trafny „skrót” koncepcji niemieckiego historyka i krytyka sztuki, który będzie przydatny do prób definicji realizmu magicznego w literaturze.

²⁷ L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magical Realism...*, s. 15.

Roh próbuje określić miejsce nowej sztuki, realizmu magicznego, w procesie historycznym ciągłej fluktuacji ambicji mimetycznych artystów pomiędzy światem snów, fantazji, wyobraźni a światem przedmiotów i bytów namacalnych:

Humanity seems destined to oscillate forever between devotion to the world of dreams and adherence to the world of reality. And really, if this rhythm of history were to cease, it might signal the death of the spirit.

A dalej tak przedstawia cele oraz cechy charakterystyczne tego malarstwa:

In making what was formerly accepted as obvious into a „problem” for the first time, we enter a much deeper realm, even though some of the results may seem inadequate to us. This calm admiration of the magic of being, of the discovery that things already have their own faces, means that the ground in which the most diverse ideas in the world can take root has been reconquered – albeit in new ways.

The new art has been maligned for its rough drawing and „penetrating” execution. This criticism does not take into account the possibility of feeling existence, of making it stand out from the void; that a solidly modeled figure crystallizes itself, as if by a miracle, emerging from the most obscure source. Here, perhaps, the background is the last frontier, absolute nothingness, absolute death, from which something emerges and vibrates with energetic intensity.

This seems to be a more important viewpoint than the „objectivity” everyone keeps evoking. The latter doesn’t acknowledge that radiation of magic, that spirituality, that lugubrious quality throbbing in the best works of the new mode, along with their coldness and apparent sobriety. (...)

Now, when a piece of imitated „reality” hangs on the wall it only makes sense if it starts from and then (consciously or unconsciously) transcends the representation of a window, that is, if it constitutes a magical gaze opening onto a piece of mildly transfigured „reality”(produced artificially)²⁸.

A oto jak Irene Guenther, idąc za myślą Franza Roha, przedstawia tabelkę definiującą cechy malarstwa realizmu magicznego w przeciwstawieniu do cech ekspresjonizmu w tej sztuce:

Expressionism

ecstatic subjects
suppression of the object
rhythmical
extravagant
dynamic
loud
summary

New objectivity

sober subjects
the object clarified
representational
puristically severe
static
quiet
thorough

²⁸ F. Roh, *Magic Realism: Post-Expresionism*, [w:] *Magical Realism...*, s. 20.

close-up view	close and far view
monumental	miniature
warm (hot)	cold
thick color texture	thin paint surface
rough	smooth
emphasis on the visibility of the painting process	effacement of the painting process
centrifugal	centripetal
expressive deformation	external purification of the process ²⁹

Powyższą listę można uzupełnić zestawem cech wspólnych dla malarstwa i literatury realizmu magicznego podanym przez Seymoura Mentona: 1) patrzenie superprecyzyjne; 2) obiektywizm; 3) chłodna surowość; 4) pierwszy plan i tło razem; wizja symultaniczna tego, co bliskie i dalekie; 5) eliminacja tego, co ukazuje proces malowania: efekt bardzo gładko kładzonej farby; 6) operowanie miniaturyzacją; 7) przedstawianie rzeczywistości.

Wyżej wymienione (przez Irene Guenther) cechy wydają mi się w większości bardzo adekwatne. Natomiast co do przydatności analizy dzieł malarzkich nazwanych „realizmem magicznym” w badaniu utworów literackich określanych tym terminem, na razie będę ostrożna, choć w paru przypadkach może być miejsce dla odniesienia do pewnych analogii, zwłaszcza przy konstrukcjach (reprezentacjach) konkretnych metafor czy obrazów³⁰.

Odnotowując na razie tylko historyczne powiązanie pomiędzy realizmem magicznym w malarstwie, a dokładniej w teoretycznych rozważaniach o nim, i w literaturze, warto chyba zaznaczyć, że wymiennosc określenia „Magischer Realismus” i „Neue Sachlichkeit” może być ważnym sygnałem przy zgłębianiu ontologicznych i epistemologicznych aspektów zjawiska realizmu magicznego w ogóle. „Nowy obiektywizm” oznacza próbę percepcji doskonałej, takiej, która pozwoliłaby oddać w dziele malarskim (a może i literackim) tajemnicę, zagadkę praw rządzących rzeczywistością, poprzez obraz, przez którego chłodną, surową powierzchnię prześwituje jakaś aura niesamowitości, równie realnej jak dotykalna prawie, w dokładności szczegółowego odtworzenia, rzecz, przedmiot widoczny na płótnie.

²⁹ I. Guenther, *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*, [w:] L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magic Realism...*, s. 35–36.

³⁰ Sprawę porównań intersemiotycznych w obrębie realizmu magicznego zajął się Seymour Menton w *Historia verdadera del realismo mágico* (Fondo de Cultura Economica, Mexico 1998) nie do końca przekonywająco, choć nie brak wielu ciekawych spostrzeżeń, por. też *Le realisme magique. Roman – peinture – cinema*, pod redakcją J. Weisgerbera, Bruxelles 1987.



Następnym po Franzu Rohu, który posłużył się terminem „realizm magiczny”, był Massimo Bontempelli (w 1926 roku)³¹. Bontempelli stosuje termin „realizm magiczny” do literatury chyba jako pierwszy, ale także, idąc za Franzem Rohem, do malarstwa, z tym, że wcale niekoniecznie tylko tego postekspresjonistycznego, gdyż podaje przykłady z wieku XV, powołując się na obrazy Masaccia, Mantegnii i Piera della Francesca. W czasopiśmie „900”, którego był redaktorem, znajdujemy sugestie, że literatura powinna umieć odkryć i opisać to, co magiczne w codziennym, powszednim życiu człowieka czy w przyziemnych rzeczach otaczającego go świata. Ciekawe, że można dostrzec pewną analogię w potrzebie sztuki spokojniejszej, wyciszonej, bardziej uporządkowanej, o jakiej pisał Franz Roh myśląc o kontrapunkcie chłodnego realizmu magicznego po nieco „zwariowanym” ekspresjonizmie, a apelem Bontempellego o bardziej „klasyczny”, ujęty w ramy narracji tradycyjnej opis literacki po „szaleństwach” futuryzmu. Istotne natomiast, jeśli chodzi o zaznaczenia drogi lub dróg, jakimi wędrowało pojęcie „realizmu magicznego”, jest podkreślenie, że czasopismo Bontempellego miało bardzo wysokiej rangi literackiej współautorów (André Maurois, André Malraux, Stephen Zweig, James Joyce, Ilja Erenburg, Ramon Gomez de la Serna, Pablo Picasso, między innymi) i spory zasięg więc mogło przenieść określenie „realizm magiczny” w różne strony świata.



Podobną funkcję nadania pewnego rozgłosu terminowi „realizm magiczny” spełniło wydanie, z inicjatywy José Ortega y Gasseta, hiszpańskiego przekładu części książki Franza Roha, w *Revista del Occidente* w roku 1927, na pierwszym miejscu w tytule eksponując: „Realismo Magico. Problemas de la pintura europea mas reciente” („Realizm Magiczny. Najnowsze problemy malarstwa europejskiego”). Niewykluczone, że właśnie tą drogą przewędrować mogło to określenie za ocean do Buenos Aires, o czym pisze Enrique Anderson Imbert, dodając też, że kiedy pierwszy raz usłyszał na biesiadach literackich (tertulias literarias) tamże o nowym kierunku w literaturze zwanym „realizm magiczny” padły przy tym takie nazwiska jak: Jean Cocteau, Gilbert K. Chesterton, Franz Kafka, Massimo Bontempelli, Benjamin Jarnes³².

³¹ Przedstawiając zarys chronologiczny etapów pojawiania się terminu „realizm magiczny”, nie będę do każdego nazwiska dodawała swoich uwag, gdyż chodzi głównie o nakreślenie linii ewolucji posługiwania się tym określeniem, ale w niektórych miejscach, tam, gdzie uznam to za potrzebne, dodam parę słów komentarza.

³² S. Menton, *Historia verdadera...*, s. 214.



Tymczasem w Paryżu w latach dwudziestych i trzydziestych w galeriach wystawia się obrazy reprezentujące realizm magiczny i mówi się o nim sporo: „(...) y en todas las pequenas vitrinas de la rue de la Boetie se encuentra: el Realismo Magico. Es la nueva etiqueta”³³ (rok 1926) pisze, cytowany przez Seymoura Mentona austriacki pisarz po powrocie ze stolicy Francji³⁴.



Ale to w Buenos Aires pojawi się tekst szczególnie ważny dla ewolucji kierunku, jakim stanie się w literaturze realizm magiczny, a wyjdzie spod pióra jednego z „founding fathers”, czyli tych, którzy kładą fundamenty („founding fathers”, w tym sensie, że bez jego twórczości zapewne nigdy nie byłoby realizmu magicznego w Ameryce Łacińskiej tak znakomitej jakości, choć on sam rzadko pisywał teksty, które tak można by określić, bliżej mu było do neofantastyki skrzyżowanej z esejem filozoficznym): Jorge Luisa Borgesa. W roku 1932 w szkicu *Sztuka narracyjna i magia* argentyński pisarz, poeta, krytyk i historyk literatury określa pewne bardzo ważne warunki, które muszą zostać spełnione, żeby tekst literacki wyzwolił się z „tyranii” przyczynowości psychologicznej i żeby mogła zostać przedstawiona zagadkowa istota biegu wydarzeń. Taki właśnie powinien być nowy realizm, taki może być opis literacki będący najbliżej rzeczywistości postrzeganej w ułamku sekundy, w przeblysku, w jakim przejawia się tajemniczy, nigdy do końca nie wyjaśniony, ale prawdziwy charakter zdarzeń.

Można z tych rozważań wyciągnąć wniosek, że głównym zagadnieniem w prozie powieściowej jest przyczynowość. Jedna z odmian gatunku – obszerna powieść psychologiczna – dokonuje, lub udaje, że dokonuje powiązania motywów, które mają upodobnić się do elementów świata realnego. A przecież nie jest to typowy przypadek. W powieści ukazującej zmienne koleje losu, motywacja taka jest niedopuszczalna, podobnie jak w opowiadaniu liczącym kilka stronnic czy w niekończących się widowiskowych opowieściach rodem z Hollywood, z bożyszcem Joan Crawford, w których rozczytują się całe miasta. Rządzi nimi zupełnie inna reguła – olśniewająca i atawistyczna. Pierwotna przejrzystość magii.

Wyróżniłem dwa procesy przyczynowe: naturalny, który jest trwałym wynikiem niekontrolowanych i niekończących się działań; magiczny – olśniewający, ograniczony – gdzie szczegóły mają moc przepowiadania. Tylko ten ostatni – jak sądzę – może powieści zapewnić prawdziwość. Pierwszy zawsze będzie psychologicznym zmyśleniem³⁵.

³³ „(...) i we wszystkich małych witrynach na ulicy de la Boetie można znaleźć Realizm Magiczny. To nowa etykieta”. [tłum. moje – K.M.B.]

³⁴ Ibidem, s. 213.

³⁵ J.L. Borges, *Sztuka narracyjna i magia*, przekł. A. Elbanowski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 12 (209), s. 76, 78.



Borges nie używa dokładnie terminu „realizm magiczny”, ale upomina się o miejsce magii w prozie, tak jak o konieczność jakichś elementów zadziwienia czytelnika w literaturze, czyli o przywrócenie obecności fantazji w kreacji świata przedstawionego. Wydaje mi się, że w przypadku Borgesa (pokolenie 1899) chodzi w dużej mierze jeszcze o przeciwstawienie się ciągle jeszcze widocznie silnym tendencjom późnego naturalizmu, pozytywizmu, uzależnienia literatury od nauk biologicznych, socjologii, psychologii, etc. Borges nie zgadza się na takie podejście ze względu na swoją filozofię i swoją percepcję świata, bardzo unikalną, ale jest w tym też znak pewnej wrażliwości na znaki metafizyczne, mistyczne, magiczne dostrzegane w codzienności, wrażliwości typowej dla grupy pokoleniowej z różnych stron świata (myślę tu o Issaku B. Singerze czy Miguelu Á. Asturiasie, gwatemalski pisarz też z 1899 roku, a piszący w jidysz obywatel Polski żydowskiego pochodzenia z 1904 roku, obaj zaliczani do autorów ważnych dla nurtu realizmu magicznego).



W 1948 Arturo Usler Pietri, Wenezuelczyk, zaprzyjaźniony z Bontempel-
lim, w książce *Letras y hombres de Venezuela*, pisał:

To, co zaczęło dominować w opowiadaniu i nadaje mu trwałe piętno, to rozpatrywanie człowieka jako tajemnicy pośród faktów realistycznych. Poetyckie odgadywanie lub poetycka negacja rzeczywistości. To, co z braku innej nazwy można by określić jako „realizm magiczny”³⁶.

Trzeba odnotować ten tekst zawierający jedną ze stosunkowo wczesnych prób definiowania „realizmu magicznego”, ale niekoniecznie zgodzić się z użytymi tam określeniami. Po pierwsze, nie tylko człowiek, ale i niektóre inne strefy otaczającej go rzeczywistości mogą być przedstawione jako zagadkowe, a po drugie, a to już bardzo istotna kwestia, nie zgodziłabym się absolutnie z nazwaniem realizmu magicznego „negacją rzeczywistości”. Wręcz przeciwnie, w tekście z nurtu realizmu magicznego mamy do czynienia z pokazaniem, choćby czasami na ułamek sekundy i jak przez mgłę, tajemniczej, ale autentycznej cechy rzeczywistości, a nie z jej zaprzeczeniem. Bardzo adekwatny zwrot „odgadywanie rzeczywistości” zostaje w ten sposób niejako przekreślony przez określenie „negacja”. To zdanie Artura Usler Pietri wydaje mi się dosyć niefortunne, a przede wszystkim w moim rozumieniu

³⁶ Cyt. za: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, s. 329.

niekonsekwentne i nielogiczne. Kiedy będę rozpatrywać szerzej moją hipotetyczną definicję nurtu realizmu magicznego, wrócę do tej sprawy, bowiem w tej prozie kluczowe jest właśnie głęboko realistyczne, w jak najszerszym sensie tego słowa, przedstawienie rzeczywistości obejmującej różne wymiary, różne formy czasoprzestrzeni, i zasugerowanie realności wszystkich jej elementów, nawet tych najbardziej nieuchwytnych, a w żadnym wypadku nie zaprzeczenie czy negacja – taka negacja rzeczywistości ciążyłaby raczej w kierunku sfery fantastyki czy baśni.



Następna data to rok 1949, czyli publikacja ważna nie tylko dla terminu „realizm magiczny”, ale też godna odnotowania z powodu wprowadzenia niejako paralelnego pojęcia „rzeczywistości cudownej” (lo real maravilloso), czyli *Królestwo z tego świata* Alejo Carpentiera, a jeszcze konkretniej przedmowa do tej powieści napisana przez autora. Przedmowa Carpentiera ma, w pewnym stopniu, charakter manifestu, jest też bardzo krytycznym rozprawieniem się z europejskim surrealizmem. Napisana jest, jak na pisarza przystało, bardzo błyskotliwie, okraszona humorem, dosyć czarnym, niemniej świetnym, ale, jak to bywa z manifestami, pełna jest zwrotów zbyt dramatycznych, przesadnych, a autor posuwa się jednak chyba za daleko w pewnych pasujących mu do stylu „płomiennej” wypowiedzi uproszczeniach czy skrótach. Carpentier zaczyna od przywołania swojej podróży na Haiti w 1943 roku. W czasie pobytu tam doświadczył autentycznego obcowania z tym, co nazywa „rzeczywistością cudowną”:

Odczułem atmosferę najprawdziwszych czarów na ziemiach Haiti, odnalazłem magiczne znaki na czerwonych drogach Mesety Centralnej, słyszałem bębny obrządku Petro i Rada – i to wszystko kazało mi porównać tę świeżo przeżytą **cudowną rzeczywistość** z nużącymi próbami ożywienia elementu cudowności charakteryzującymi pewne literatury europejskie ostatnich lat trzydziestu³⁷. [podkr. moje – K.M.B.]

Rzeczywiście następuje porównanie surrealizmu europejskiego, głównie francuskiego, któremu miał okazję się przyglądać przebywając parę lat w Paryżu, z powstającą na terenie Karaibów (Ameryki Środkowej) nową sztuką czerpiącą natchnienie z rzeczywistości cudownej. Carpentier mówi o sztukach plastycznych i o literaturze, głównie o swojej powieści, do której pisze tę przedmowę. Przykłady, które przytacza, bywają przywoływane nieco chaotycznie, ale wielu jego uwagom trudno by było odmówić nie tylko atrakcyjności, ale słuszności. Kiedy mówi o zabiegach surrealistów

³⁷ A. Carpentier, *Królestwo z tego świata*, Kraków 1975, s. 5.

próbujących ożywić martwą literaturę czy malarstwo za pomocą sztuczek prestidigitatorskich i tworzących nowe „kodeksy” fantazji, jest bliski prawdy o wielu dziełach lub deklaracjach artystów, z którymi zetknął się w Europie (w szczególności trafne wydają się te uwagi na przykład w stosunku do późnej twórczości Salvadora Dali).

Natomiast zbyt chyba pochopnie potępia wszystkie działania surrealistów, zapominając, że niektóre utwory powstałe wtedy przyczyniły się do wzbogacenia i odnowienia środków artystycznego wyrazu w literaturze i w sztukach plastycznych.

Przedmowa do *Królestwa z tego świata* jest dosyć nierówna, zawiera bardzo istotne tezy, a równocześnie autor zakreśla pewne granice zbyt radykalnie. Niewątpliwie ważne jest zwrócenie uwagi na znaczenie synkretyzmu religijnego i kulturowego jako bogatego źródła, z którego czerpać będą autorzy nowej prozy odzwierciedlającej „rzeczywistość cudowną”. Zasadniczo słuszne wydają mi się warunki, jakie wymienia Carpentier jako potrzebne, by powstać mogła percepcja „rzeczywistości cudownej”:

Ale fakt, że wielu ludzi zapomina, przebierając się za magów tanim kosztem, że cudowność zaczyna być autentyczna, kiedy powstaje z pewnej nieoczekiwanej przemiany rzeczywistości (cud), z uprzywilejowanego sposobu dostrzegania rzeczywistości, z oświecenia niezwykłego lub faworyzującego nie zauważone bogactwa rzeczywistości, z rozszerzenia skal i kategorii rzeczywistości dostrzeganych ze szczególną intensywnością, wypływającą z egzaltacji ducha, która go doprowadza do pewnego rodzaju „stanu krańcowego”. Przede wszystkim poczucie cudowności zakłada istnienie wiary³⁸.

„Stany krańcowe”, o których mówi Carpentier, będą często w tekstach realizmu magicznego polegać na opisywaniu rzeczywistości tak, jak ją postrzega człowiek ciężko chory, w gorączce, umierający lub w transie, na pół we śnie, na pół na jawie – dlatego, że wtedy poszerzone skale i kategorie, niezwykle oświecenia mogą na chwilę pozwolić zobaczyć to, czego bez tego zobaczyć nie można.

Ważne są też niektóre elementy, wymienione przez Carpentiera jako konstytutywne dla odczucia „lo real maravilloso” na obszarach Ameryki:

Przez swoją dziewiczość krajobrazu, przez swoją ontologię, przez fantastyczną obecność Indianina i Murzyna, przez rewelację, jaką stanowiło niedawne odkrycie tej ziemi, przez swoje płodne krzyżowanie ras, Ameryka bardzo daleko jest jeszcze od wyczerpania swego zapasu mitologii³⁹.

choć nie całkiem jasne jest, co autor ma na myśli, używając terminu „ontologia Ameryki”. Istotne jest przypomnienie „cudów rzeczywistych” obecnych w historii kontynentu Ameryki Łacińskiej:

³⁸ Ibidem, s. 6–7.

³⁹ Ibidem, s. 9.

Cuda rzeczywiste spotyka się na każdym kroku w życiu ludzi, którzy zapisali daty historii tego kontynentu i pozostawili nazwiska dotychczas noszone: od poszukiwaczy Źródła Wiecznej Młodości i złotego miasta Manoa, aż do pierwszych buntowników lub pewnych nowoczesnych bohaterów naszych wojen wyzwoleniczych tak mitologicznego pokroju jak Juana de Azurduy. Zawsze wydawał mi się znamienny fakt, że w 1870 roku kilku trzeźwych Hiszpanów, wypłynąwszy z Angostury (Ciudad Bolívar, Wenezuela) szło jeszcze na poszukiwanie Eldorado i że w dniach Rewolucji Francuskiej – niech żyje Racjonalizm i Istota Najwyższa! – Francisco Menendez z Composteli wędrował po Patagonii w poszukiwaniu Zakłętego Miasta Cezarów⁴⁰.

Natomiast głównym błędem Carpentiera wydaje mi się twierdzenie, że takie warunki mogą istnieć tylko w Ameryce, a nawet, jeszcze zawężając obszar „rzeczywistości cudownej”, tylko na Karaibach. Jeżeli można by zgodzić się, że przyroda, historia, synkretyzm kulturowy i mitologizacja kontynentu przez pierwszych odkrywców i kronikarzy stwarzają warunki szczególnie korzystne do postrzegania „cudów realnych” z dużą intensywnością, to nie znaczy, że jest to jedyne miejsce na ziemi, gdzie tak może się dzieć. Na różnych kontynentach, włącznie z Europą, są obszary bogate w porażająco piękną przyrodę, w przedziwne i żywe jeszcze synkretyzmy religijne i kulturowe, obszary, na których krzyżują się rasy i gdzie niecała tradycja mitologiczna jest martwa, ale też, co dla tego tematu najważniejsze, powstają dzieła czerpiące z tej rzeczywistości cudownej, dzieła literackie i plastyczne. Myślę tu o kontynencie Ameryki Północnej, Afryce, Azji, Australii, ale także o nielicznych już bardzo, ale jednak istniejących miejscach w Europie (na przykład: Huculszczyzna, Transylwania, Beskid Niski i niektóre „kieszenie” magiczne w takich krajach, jak Białoruś, Litwa, Ukraina, Rosja, rejon Kaukazu, części Bałkanów czy nawet Skandynawii, tam, gdzie Saamowie/Lapońcy wędrują jeszcze z reniferami).

W dalszych moich rozważaniach i przemyśleniach dotyczących realizmu magicznego w różnych jego postaciach mam nadzieję pokazać obecność tego nurtu w literaturze wielu kontynentów i obszarów, a także, wbrew obiegowym opiniom, że świat przedstawiony w takich utworach przedstawia obszary „dziewicze”, dalekie od głównych ośrodków cywilizacji, zagubione na krańcach kontynentów, w ostępach, gdzie nikt prawie nie dociera, zwrócić uwagę na te teksty, w których akcja toczy się nie tylko w małych miasteczkach, ale w samym środku wielkich miast. Natomiast Carpentier, pisząc o unikalności rzeczywistości cudownej Ameryki, miał rację jeśli chodzi o powiązanie tej cudowności nie tylko z dosyć niesamowitym jednak sposobem jej odkrycia: tam, gdzie miał być tylko bezkres oceanu kołyszącego się między Europą a wybrzeżami Azji – wyłania

⁴⁰ Ibidem, s. 8.

się ogromny kontynent, a właściwie dwa ogromne kontynenty, tam, gdzie miała być Japonia, „Cipango” według Kolumba, lub ewentualnie wybrzeża Indii, mrowią się rajskie wyspy Karaibów, a dalej bezkresne dżungle, wyżyny, wiecznym śniegiem okryte niebosiężne Andy, największe rzeki świata i cały kosmos nigdy niewidzianej dotąd flory, fauny i bardziej jeszcze przedziwne całe „galaktyki” innych ludów, religii, obrzędów. Unikalne dla Ameryk było przeniesienie na te kontynenty wielu mitów i utopii, na których realizację Europa już straciła nadzieję, a wobec „cudowności” odkrycia Nowego Świata odzyskała ją. Jeśli niektórzy Europejczycy pozostali sceptyczni co do możliwości takiej realizacji, to wielu dało się uwieść czarowi, może nie tyle czarowi samego Nowego Świata, chociaż to też, ale przede wszystkim potrzebie iluzji, że nie wszystkie sny o potędze, wolności, sprawiedliwości, ładzie i harmonii społecznej, odnalezieniu i powrocie do Raju Utraconego, pozostaną snami. Oto jest nowa planeta, na której wszystko jest możliwe – tam zbudujemy **nowy wspaniały świat**⁴¹. A więc jest coś takiego jak unikalność „rzeczywistości cudownej” Ameryki, powiązana z mitologizacją jej odkrycia i z przeniesieniem na jej obszary snów i utopii europejskich, i zapewne to miał na myśli Carpentier, pisząc o specyficznej „ontologii” Ameryk, ale to nie znaczy, że nie ma innych miejsc na świecie, które mają swoje, specyficzne „rzeczywistości cudowne”. Jan Kieniewicz w swoim wstępie do *Listów o odkryciu Ameryki* posuwa się nawet na tyle daleko w sprawie mitologizacji tego kontynentu/kontynentów (Ameryka Północna i Południowa), iż twierdzi, że prawdziwe poznanie nowoodkrytych obszarów nie było w ogóle możliwe dla Europejczyków, tak bardzo silna była potrzeba dostrzeżenia na nowej ziemi potwierdzenia swoich wyobrażeń, swoich snów o Nowym Świecie:

W gruncie rzeczy „Nowe Światy” były zawsze konstrukcją europejską, wyobrażeniem powstałym w związku z poznawaniem i określaniem rzeczywistości, ale bez konieczności weryfikacji. Powstawały wszędzie tam, gdzie przybysze z Europy starali się przełożyć na swój język obcą kulturę, gdzie wzajemna komunikacja ustępowała wobec przemożnej potrzeby samopotwierdzenia się.

⁴¹ Zwrot „Nowy Wspaniały Świat” zrobił karierę w literaturze i kulturze nie tylko w odniesieniu do Ameryki, między innymi ironicznie użył go Huxley jako tytuł powieści *Brave New World*, ale w pochodzeniu tego cytatu z Szekspira jest zawarte powiązanie z mitem Nowego Świata, w takim właśnie znaczeniu o jakim myślał też Carpentier. „Oh Brave New World” wykrzykuje Miranda w *Burzy* Szekspira, której akcja dzieje się na magicznej wyspie, w utworze, który zawiera odniesienia do odkrycia Nowego Świata i choć słowa te wypowiada córka Prospera na widok młodego człowieka ze Starego Świata, księcia Ferdynanda, to, co się dzieje, jest przede wszystkim wieczną cudownością miłości, to jednak coś z niesamowitej atmosfery nowo odkrytych lądów wkrada się do tej sztuki, mimo dominującej w niej melancholii tak typowej dla starego kontynentu i dla starzejącego się, żegnającego się z teatrem mistrza ze Stratfordu.

Nowy Świat był kreacją Starego. Nie tylko w tym sensie, że w ślad za wyprawą poszła konkwista i kolonizacja. Od pierwszej chwili zaczyna się w Europie kształtowanie eurocentrycznej wizji Nowego Świata, wpływającej na wyobrażenia potoczne. (...) Wyobrażenia europejska rozbudzona wieściami o Ameryce umieszczała w niej spełnienie ideału. Nowy Świat miał być wolny od tyranii władzy i bogactwa. Jest rzeczą zadziwiającą, jak to wyobrażenie wzrastało i umacniało się równocześnie z publikowaniem faktów zaprzeczających idylli. (...) Te realistyczne (...) sygnały o mniej atrakcyjnych aspektach życia w Nowym Świecie były stłumione przez pragnienie cudowności⁴².

Tak więc to, co Alejo Carpentier bardziej intuicyjnie, jako pisarz, nazywał „kroniką rzeczywistości cudownej” („Ale czymże jest historia całej Ameryki, jeśli nie kroniką rzeczywistości cudownej?”⁴³), Jan Kieniewicz niejako potwierdza, z innej perspektywy, jako historyk. Przy ocenie błędów czy uproszczeń i przesady Carpentiera nie należy też być zbyt surowym, gdyż pisał ów tekst między 1943–1949 rokiem, kiedy dopiero powstawały lub miały powstać najważniejsze utwory z realizmu magicznego, a o tym, jak będzie ewoluował ten nurt na innych kontynentach, nie mógł wiedzieć jeszcze urodzony na Karaibach i nimi zafascynowany kubański pisarz, syn Francuza i Rosjanki, dla którego hiszpański był językiem rodzimym. Warto też przypomnieć, że jako pisarz Carpentier był twórcą wybitnym, o znakomitej stylistyce, jego proza jest niesłychanie barwna, pełna szczegółów pozwalających niemal doznać opisywanych zjawisk zmysłowych, człowiek ogromnej erudycji i przekazującym w swoich książkach dojrzałą mądrość, zwłaszcza w materii historii i powtarzających się w niej błędnych kół ludzkich poczynań.



Rok 1955 to data publikacji artykułu Angela Floresa *Magical realism in Spanish American fiction* („Hispania” 1955, nr 38), który bodajże jako pierwszy próbuje ocenić znaczenie powstającej wówczas na kontynencie Ameryki Łacińskiej nowej prozy z nurtu realizmu magicznego już jako zjawiska mającego na tym obszarze szczególnie korzystne warunki rozwoju, a które to zjawisko, zdaniem Floresa, jest ogromnie korzystne dla literatury latynoamerykańskiej, gdyż przyczynia się do wyzwolenia jej z sentymentalizmu i powielania wzorców ze Starego Świata tylko w gorszym wydaniu. Dzięki tekstom realizmu magicznego literatura Ameryki Łacińskiej, uważa Flores, ma szansę uzyskać nową jakość i dopasowaną do swojego

⁴² *Listy o odkryciu Ameryki*, wybór, wstęp i przypisy J. Kieniewicz, Gdańsk 1995, s. X–XI.

⁴³ A. Carpentier, *Królestwo z tego świata*, s. 10.

kontekstu oryginalność. Warto też przypomnieć, że ta sama data, 1955, to rok wydania jednej z najbardziej udanych, kluczowych wręcz dla krystalizowania się realizmu magicznego najwyższej próby powieści z tego nurtu, czyli *Pedro Paramo* Juana Rulfo. Artykuł Angela Floresa przyczynił się do spopularyzowania terminu, a równocześnie rozpoczęła się polemika co do źródeł tego nurtu. Luis Leal, na przykład, spierał się z Floresem co do zapładniającej funkcji jaką mogły spełnić utwory Kafki przy powstawaniu prozy tego rodzaju. W pewnym sensie jest to kontynuacja myślenia Carpentiera, który odmawiał literaturze europejskiej istotnego udziału w powstawaniu realizmu magicznego, gdyż tylko w Ameryce było żywe źródło mitów i wierzeń, niezbędnych do realizacji świata przedstawionego będącego odbiciem rzeczywistości cudownej. Jest to też sygnał, że wiele sporów wokół realizmu magicznego będzie się toczyło z powodu braku wyraźnych, klarownych definicji literatury fantastycznej w odróżnieniu od samego realizmu magicznego. Ale wolalabym wrócić do tego szerzej przy analizie konkretnych tekstów literackich.



Data publikacji artykułu Luisa Leala *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana* to rok 1967, a więc jest to już okres, w którym wiele ważnych powieści i opowiadań w stylu realizmu magicznego już powstało, a właśnie wychodzi drukiem najpopularniejsza z nich – *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza. Oprócz wykluczenia Kafki jako źródła inspiracji dla autorów tworzących realizm magiczny, Leal tak określa cechy tego stylu:

Realizm magiczny nie posługuje się, tak jak nadrealizm, motywami onirycznymi; nie przekształca rzeczywistości, ani nie tworzy wymyślonych światów, jak to robią twórcy literatury fantastycznej i „science fiction”; nie przykładą również wagi do psychologicznej analizy postaci, gdyż nie stara się wyjaśnić motywacji, które skłaniają je do działania lub przeszkadzają im wypowiedzieć się. Realizm magiczny nie jest także ruchem estetyzującym (...) zainteresowanym tworzeniem dzieł, w których dominuje wyrafinowany styl (...). W realizmie magicznym pisarz stawia czoła rzeczywistości i próbuje odkryć, odcyfrować, tajemnicę pulsującą w rzeczach, zyciu, działaniach ludzkich⁴⁴.

W definicji Leala słychać echa tekstu Borgesa *Sztuka narracyjna i magia*, w którym autor podkreślał konieczność wyzwolenia się powieści z „przymusowego”

⁴⁴ L. Leal, *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, cyt. za: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, s. 330.

wyjaśniania wszystkiego, co się dzieje, motywacjami psychologicznymi postaci. Z kolei określenie o „tajemnicy pulsującej w rzeczach” jest analogiczne do prób definiowania realizmu magicznego w malarstwie przez Franza Roha⁴⁵ i René Magritte’a⁴⁶.

W definicji Leala słuszne jest spostrzeżenie, że twórcy dzieł realizmu magicznego nie stawiali sobie celów estetyzujących. Oczywiście, konieczna jest bardzo dobra jakość stylistyczna tekstu, ale eksperymentowanie ze środkami artystycznego wyrazu nie jest celem ani nawet zadaniem ubocznym. Natomiast sprawą sporną jest, wydaje mi się, twierdzenie, że realizm magiczny nie posługuje się motywami onirycznymi. Wróć do tej kwestii przy omawianiu *Niejakiej mulatki* Asturiasa, która to powieść zawiera bardzo rozbudowane motywy oniryczne, a jest tekstem z pogranicza realizmu magicznego i surrealizmu, ale z wyraźną dominantą tego pierwszego.

Rozróżnienia pomiędzy literaturą fantastyczną a realizmem magicznym, jakie podaje Luis Leal, uważam za bardzo adekwatne.

Problem określenia cech odróżniających realizm magiczny od surrealizmu łączy nas z kolejnym ważnym etapem wprowadzania i definiowania realizmu magicznego, czyli wypowiedzi i twórczość Miguela Ángela Asturiasa.



Miguel Ángel Asturias, urodzony w tym samym roku co Borges (1899), pisarz gwatemalski, laureat Nagrody Nobla, odegrał bardzo ważną rolę w powstaniu nurtu realizmu magicznego i w jego definiowaniu, uważał się za twórcę określenia „realizm magiczny”⁴⁷. Podobnie jak Carpentier przebywał w Paryżu w okresie szczytowej popularności surrealizmu, podobnie jak kubański pisarz potrzebował tej europejskiej, francuskiej perspektywy, żeby uświadomić sobie swoją inność, swoją tożsamość potomka Majów. Ale w przeciwieństwie do Carpentiera nie odcina się od surrealizmu, przeciwnie, czerpie z niego pełnymi garściami i znajduje w nim szczególnie adekwatne do wyrażenia indiańskiego sposobu postrzegania świata środki artystyczne. O tym widzeniu świata uczy się, zapoznając się w Paryżu ze świętą księgą

⁴⁵ „(...) that radiation of magic, that spirituality, that lugubrious quality **throbbing** [podkr. moje – K.M.B.] in the best works of the new mode, along with their coldness and apparent sobriety. (...) Calm admiration of the magic of being”. F. Roh, *Magic Realism: Post-Expresionism*, [w:] L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magic Realism...*, s. 20.

⁴⁶ „(...) chcę malować jedynie obrazy, które ewokują tajemnicę (...). Wszystkie te rzeczy, o których nie wiemy nic, a które wychodzą na jaw sprawiają, iż myślę, że nasze szczęście zależy również od jakiejś związanej z człowiekiem tajemnicy i naszym obowiązkiem jest starać się tę tajemnicę pokazać”; cyt. za: *Wielcy malarze*, Wrocław 2001, z. 123, s. 22, 24.

⁴⁷ Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, s. 330.

Majów *Popol Vuh*. Jego *Legendy gwatemalskie* wydane w 1930 roku zdumiewają oryginalnością, kreatywnością językowo-stylistyczną i łączeniem elementów surrealizmu z realistycznymi opisami, a także obecnością synkretyzmu religijnego (religia i mitologia Majów i chrześcijaństwo) i kulturowego. Krótki przykład obecności środków surrealistycznych w *Legendach gwatemalskich*:

Z ciemności zaczęły wylaniać się obrazy fantastyczne i absurdalne: oczy, ręce, żółdki, szczęki. Liczne pokolenia ludzi zdarły sobie skórę, żeby wypełnić puszcę. Niespodziewanie znalazłem się w lesie pełnym ludzkich drzew: kamienie widziały, liście mówiły, śmiały się wody, a słońce, księżyc, gwiazdy, niebo i ziemia poruszały się, jak im się podobało. Drogi się zakręciły i krajobraz ukazał się w rzeczywistych proporcjach – tajemniczy i smutny, jak dłoń, która zdejmuję rękawiczkę⁴⁸.

Oto, jak określa sposób pisania Asturiasa Ewa Nawrocka:

Asturiasowi najbliższa i najbardziej odpowiednia wydaje się poetyka surrealizmu, która pozwala dotrzeć do tego, co nieświadome, do owych najgłębszych zakamarków duszy, gdzie tkwią prawdy intuicyjnie tylko wyczuwane. Ponadto w księgach Majów odnajduje tę samą atmosferę zawieszenia pomiędzy snem a rzeczywistością, która cechuje surrealizm. Stąd już tylko krok do odkrycia fenomenu, który sam pisarz określa jako „realizm magiczny”⁴⁹.

To, czy Asturias słusznie uważał się za twórcę terminu „realizm magiczny”, a jest to kwestią sporną, jest o wiele mniej ważne niż uwydatnienie w jego utworach powiązania mentalności indiańskiej z literaturą realizmu magicznego. Współpraca z francuskim uczonym, etnologiem, Georges Raynaud, i praca nad tłumaczeniem na hiszpański tekstu świętej księgi Indian z rodziny Maya-Quiche, *Popol Vuh*, pozwoliła Asturiasowi zgłębić świat mitów i wierzeń swoich praprzodków w takim stopniu, że świat przedstawiony tekstów literackich pisarza opisany był ich oczami, a to widzenie przybliżone nam było poprzez wykorzystanie środków artystycznych surrealizmu, wspólnym mianownikiem była właśnie oniryczność. Oto, jak komentuje tę specyfikę pisarstwa Miguela Ángela Asturiasa tłumaczka jego *Legend gwatemalskich* na polski i autorka posłowa Joanna Petry-Mroczkowska:

Niewątpliwie bowiem jednym z zasadniczych czynników stymulujących twórczość Gwatemalczyka, a jednocześnie stwarzających korzystny klimat dla jego debiutu stał się modny w ówczesnym Paryżu surrealizm. Ten propagujący swobodną pracę wyobraźni kierunek był – jak to określa Asturias – „znakomitą okazją do ujawnienia

⁴⁸ M.Á. Asturias, *Legendy gwatemalskie*, przekł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 14.

⁴⁹ E. Nawrocka, *Miguel Ángel Asturias – Twórca światów magicznych*, „Ameryka Łacińska” 1999, nr 3–4 (25–26), s. 39.

podświadomego wewnętrznego posłania, które jest głęboko zakodowane w psychice”. Dzieła literatury Majów uważał pisarz za autentycznie surrealistyczne, łączą bowiem w sobie to, co rzeczywiste, z tym, co wyśnione w taki przekonujący sposób, iż sen wydaje się bardziej realny niż sama rzeczywistość⁵⁰.

Uwagi te wydają mi się bardzo trafne, jeśli chodzi o określenie źródeł i metody używanych przez Asturiasa w jego twórczości, natomiast mam zastrzeżenia co do posługiwania się słowami „realny” i „rzeczywistość”. Jeżeli to, co wyśnione, jest „bardziej realne” niż „rzeczywistość”, to określenie „rzeczywistość” jest ewidentnie nieadekwatne albo słowo „realne” jest nie na miejscu. Zbliżamy się tu do najciekawszego problemu związanego z istotą realizmu magicznego: rozszerzania pojęcia „rzeczywistości”.

Bo tylko jeśli to pojęcie ulegnie rozszerzeniu, to logiczne będzie mówienie o „realności” obrazu sennego, obecności umarłego wśród żywych, postrzegania czasu inaczej niż linearnie etc. Albo zostaniemy w świecie sztywnego podziału na realność należną tylko temu, co można dotknąć, zważyć czy zmierzyć i nierealność wszystkiego innego, albo przybliżać się będziemy do możliwości takiej rzeczywistości, która zawiera w sobie elementy i aspekty, których na razie nie do końca umiemy nazwać, wyjaśnić, udowodnić ich istnienie, ale tak, jak po ruszających się gałęziach poznajemy, że wieje wiatr, tak wiemy, że **realnie** są rzeczy czy energie niewidzialne, ale odczuwalne, lub nawet postrzegalne w śladach, które zostawiają po sobie w szczególnych okolicznościach, w momencie magicznego olśnienia danego tym, którzy niczym nie ograniczają całego potencjału swojej wyobraźni i podświadomości, a także potęgi swoich marzeń sennych.

Do tego, jak udało mu się połączyć stylistykę surrealizmu, realizmu magicznego i onirycznej optyki mitologii Majów, nawiązę jeszcze omawiając *Niejaką Mulatkę* Asturiasa (rozdz. *Metamorfozy* i rozdz. *Inne zjawiska niesamowite*). Natomiast jeśli chodzi o niniejszy krótki szkic historyczny używania terminu „realizm magiczny”, rola Asturiasa jako tego, który wprowadził autentycznie wartościowy indygenistyczny charakter do tej prozy, jest nie do przecenienia⁵¹. Trzeba też napomknąć o Nagrodzie Nobla dla Asturiasa, a więc pierwszy Nobel literacki dla realizmu magicznego, przyznanej

⁵⁰ M.Á. Asturias, *Legends gwatemalskie*, s. 108.

⁵¹ Przez autentycznie indygenistyczny rozumiem taki, który odtwarza w tekście mentalność, sposób postrzegania i opisywania świata, zgodny z mitami i wierzeniami jeszcze żywymi, Indian, w tym wypadku Majów – w przeciwieństwie do utworów, w których znajdujemy tylko opis obyczajów, strojów, tańców ludności tubylczej, w stylu, mówiąc tylko z lekką przesadą, „literackich folderów dla turystów”, często równocześnie w oprawie nieznośnie sentymentalnej – a tak wyglądała najczęściej tzw. powieść indygenistyczna XIX w. To, czego Asturias dokonał w stosunku do kultury Majów, da się natomiast porównać z tym, co dla Inków i ich kultury zrobił José María Arguedas, choć bez łączenia ze stylistyką surrealizmu, natomiast jak najbardziej używając poetyki realizmu magicznego.

Asturiasowi, o ironio losu – w pewnym sensie, w 1967 roku, a więc roku publikacji *Stu lat samotności*, która to powieść, a właściwie jej niesłychana popularność, zasłoni niejako twórczość Gwatemalczyka. Może to jeden z powodów konfliktu między Asturiasem a Garcíą Márquezem, oskarżanym o plagiat przez Asturiasa?



W latach 70. definicja terminu realizm magiczny nie została doprecyzowana mimo paru konferencji naukowych, na których spory (na przykład – XVI Międzynarodowy Zjazd Literatury Iberoamerykańskiej 1975) dotyczyły zarówno cech konstytutywnych nurtu realizmu magicznego (jakoby zbyt mgliste, według „przeciwników”), jak i możliwości występowania dzieł tego rodzaju na innych kontynentach.



W dekadzie lat 80. odnotować trzeba literacką Nagrodę Nobla dla Gabriela Garcíi Márqueza (1982), jego przemówienie przy jej odebraniu (zawierające ciekawe informacje o szczególnie ważnych źródłach swojej twórczości: romanse rycerskie, Cervantes, kroniki i listy opisujące Nowy Świat, Faulkner i inne), wywiady, w których podkreśla, że uważa siebie za pisarza realistę a to, że rzeczywistość jest cudowna, tam, skąd pochodzi, to nadaje charakter magiczny prozie zawierającej opis takowej rzeczywistości. To, o czym mówi Garcíá Márquez, a podkreślał tę myśl w licznych opublikowanych wywiadach i rozmowach⁵², nie jest tylko przekornym żartem w stosunku do krytyków literackich lubiących sztampowe etykiety, tym jest też, bo żaden pisarz nie lubi być określany jako autor tylko jednego rodzaju prozy, ale słowa Garcíi Márqueza, że uważa się za realistę, to przede wszystkim zdeklarowanie się za koniecznością poszerzenia terminu „rzeczywistość”, bo jeśli ją poszerzymy o to, co jakoby tylko fantastyczne, a w gruncie rzeczy naprawdę istniejące, jeśli damy przyzwolenie myślowe na równouprawnienie tego, co postrzegalne oczyma duszy, z tym, co postrzegalne oczyma ciała, to utwór literacki stosujący mimesis takiej rzeczywistości będzie właśnie tylko **realistyczny**. A przez „oczyma duszy” rozumie wcale niekoniecznie duszę pojętą teologicznie, ale raczej duszę jako otwartą wyobraźnię i wrażliwość, jako, i owszem, wiarę bohaterów literackich małych miasteczek z opowiadań i powieści Garcíi Márqueza, synkretyczną religijnie, pełną też bardzo niemądrych i zabawnych zabobonów, ale za to pozwalającą na przyjęcie tego, co niesamowite i nieprawdopodobne

⁵² Zob. „Newsweek”, May 6, 1996; „Gazeta Wyborcza”, 20/21 czerwca 2001.

jako oczywiście możliwe, wiarę Elizendy i Pelagiusza i ich sąsiadów z tekstu *Bardzo stary pan z olbrzymimi skrzydłami*:

Tak długo mu się przypatrywali i z taką uwagą, że wreszcie Pelagiusz i Elizenda szybko otrząsnęli się ze zdziwienia i poczuli w nim kogoś bardzo bliskiego. I wtedy to również odważyli się do niego przemówić, a on, owszem, odpowiedział im co prawda w niezrozumiałym dialekcie, za to mocnym głosem starego morskiego wilka. Tym samym przeszli do porządku dziennego nad ową przeszkodą w postaci skrzydeł i wywnioskowali, całkiem przecież rozsądnie, iż jest to ni mniej ni więcej tylko samotny rozbitek z jakiegoś obcego, przez burzę doszczętnie zdruzgotanego statku. Na wszelki jednak wypadek przywołali na oględziny sąsiadkę, która wiedziała wszystko o sprawach życia i śmierci, a jej starczyło okiem ledwie rzucić, by wyprowadzić ich z błędu. – To jest anioł – powiedziała. – Na pewno przyszedł po dziecko, ale biedaczysko jest już tak stary, że deszcz go powalił⁵³.

A z dokładnie taką samą wiarą i poczuciem oczywistego przynależenia do rzeczywistości przyjmują mieszkańcy tego miasteczka następne „konkurencyjne” zjawisko:

Zdarzyło się bowiem w tych dniach, że wśród innych atrakcji wędrownych jarmarków karaibskich przywieziono do wsi smutne widowisko z kobietą, która za nieposłuszeństwo wobec własnych rodziców zamieniła się w pajaka⁵⁴.



Również w dekadzie lat 80. trzeba zasygnalizować antologię Jean Weisgerbera *Le Réalisme Magique. Roman – Peinture – Cinema* (Bruxelles 1987). Jest to pierwsza próba komparatystycznego przeglądu dzieł należących do nurtu realizmu magicznego lub z pogranicza tegoż nurtu i literatury fantastycznej. Ambicją redaktora antologii jest zarówno określenie cech konstytutywnych realizmu magicznego w literaturze różnych krajów, jak i w różnych rodzajach sztuki: w malarstwie i filmie. Sam Jean Weisgerber dokonuje rzeczywiście dobrej prezentacji teoretycznej zjawiska realizmu magicznego w swoim artykule wprowadzającym *La locution et le concept*, a także ciekawa jest jego próba podsumowania dotychczasowych dokonań autorów z tym nurtem związanych w drugim jego tekście zawartym w tejże antologii *Bilan provisoire*. Natomiast w całości antologia jest bardzo nierówna i nieco rozczarowuje. Jeśli chodzi o inne sztuki, to jedyny artykuł na temat malarstwa i dwa na temat filmu to chyba mocno nieproporcjonalna reprezentacja innych sztuk jak na szumnie brzmiący podtytuł: *Roman – Peinture – Cinema*. A jeśli chodzi o teksty na

⁵³ G. García Márquez, *Bardzo stary pan z olbrzymimi skrzydłami*, [w:] *Opowiadania*, przekł. Z. Chądzyńska i C. Marrodon Casas, Warszawa 1998, s. 254.

⁵⁴ Ibidem, s. 258–259.

temat literatury, to znowu są nierówne jakościowo. Obok dobrych esejów dotyczących dzieł flamandzkich (Michel Dupuis *Flandre et Pays Bas*) czy na przykład włoskich (Pierre Van Bever „*Metafisica*”, *realisme magique et fantastique italien*) są takie, jak, na przykład, artykuł Edith Klapwijk *La Pologne: Grabiński, Schulz et Gombrowicz*, które wprawiać mogą wręcz w zdumienie niefrasobliwością w podejściu do tematu. Gombrowicz jako przedstawiciel realizmu magicznego to hipoteza delikatnie mówiąc kontrowersyjna, a już wrzucenie do jednego worka Grabińskiego, Schulza i Gombrowicza nie robi zbyt poważnego wrażenia. Tak więc lektura antologii pod redakcją Weisgerbera wzbudza mieszane uczucia. Z jednej strony zaletą tej antologii jest podjęcie trudu stworzenia porównawczej perspektywy i analizy dzieł z różnych literatur, z różnych obszarów językowych (godne pochwały jest ciągle jeszcze rzadkie włączenie perspektywy środkowo- i wschodnioeuropejskiej (Polska, Węgry), zamiast, jak zwykle, tylko zachodnioeuropejskiej) i przynajmniej zasygnalizowania wymiarów intersemiotycznych realizmu magicznego, a z drugiej strony bardzo nierówna jakość zawartych w niej tekstów krytycznych mocno obniża wartość całej książki. Na pewno dobrze jednak, że otwiera międzynarodową dyskusję nad realizmem magicznym jako nurtem światowym i choć pozostaje dosyć europocentryczna, to stanowi ważny akcent przeciwwagi do panującej wówczas tendencji do koncentrowania badań nad realizmem magicznym li tylko na gruncie amerykańskim.



Lata 80. i 90. przynoszą, obok opracowań realizmu magicznego w prozie latynoamerykańskiej, publikacje komparatystyczne o tym nurcie; oprócz wymienionej antologii belgijskiej, myślę tu na przykład o: Seymour Mentona *Historia verdadera del realismo mágico* (Fondo de Cultura Economica, Mexico 1998), a także amerykańskiej antologii pod redakcją Lois Parkinson Zamory i Wendy B. Faris *Magical Realism. History. Theory. Community* (Duke University Press 1995). Książka Mentona jest dosyć nierówna. Z jednej strony rzeczywiście przedstawia zjawisko realizmu magicznego w szerokiej intersemiotycznej (w tym ciekawa analiza cech podobnych w malarstwie i literaturze tego nurtu) i komparatystycznej perspektywie, nie zawężając go tylko do Ameryki Łacińskiej, z drugiej strony dobór omawianych utworów wydaje się subiektywny i nie dosyć logicznie uzasadniony, nie mówiąc o wręcz dziwacznych (nie do końca poważnych) hipotezach, jak ta o koniecznej obecności kota, jako najbardziej magicznego ze zwierząt, w dziełach realizmu magicznego. Może gdyby to był zbiór luźno zorganizowanych szkiców, nie byłoby w tym nic złego, ale autor ma pretensje do opracowania naukowego i to jeszcze, niestety, jak wskazywałby tytuł *Prawdziwa historia realizmu magicznego* (*La historia verdadera del realismo mágico*) jedynego prawdziwego.

Natomiast antologia zredagowana przez Parkinson Zamorę i Faris jest pozycją bardzo cenną przede wszystkim dlatego, że przedstawia realizm magiczny jako zjawisko światowe, uwzględniając rzeczywiście wszystkie kontynenty; znajdujemy tam teksty ważne historycznie z czasu, kiedy termin „realizm magiczny” dopiero zaczynał być używany, a także dotyczące jego najnowszych wariantów. Obecne są różne punkty widzenia i ważne artykuły polemiczne (np. Flores i Leal).

Można by, jednak, trochę krytycznie ocenić zbyt silny akcent położony na jakoby kluczowe, zdaniem Faris i Zamory, postkolonialne odmiany realizmu magicznego (wstęp od redakcji), zbyt upolitycznienie tego aspektu, a także nie dosyć rzetelnie przeprowadzone rozróżnienie między literaturą realizmu magicznego i literaturą fantastyczną w niektórych artykułach tej antologii (w tym w tekście Parkinson Zamory), jak również pewien bałagan panujący wokół używanego w niektórych esejach znaku równości między postmodernizmem a realizmem magicznym.



W ostatnim odcinku historii dyskusji o realizmie magicznym – od lat 90. do dzisiaj – odnotowujemy następujące dwie tendencje. Pierwszą jest uznanie realizmu magicznego za nurt zamknięty, który spełnił pewną rolę w procesie historyczno-literackim, ale wypalił się i skończył. Taką opinię wyrażają szczególnie przedstawiciele najmłodszego pokolenia pisarzy i literatów z Ameryki Łacińskiej, którzy są wyraźnie zmęczeni utożsamianiem całej literatury swojego kontynentu z realizmem magicznym i to znużenie przeradza się wręcz w silną irytację: nie chcą już słyszeć o tym zjawisku, o kultowych powieściach w rodzaju *Stu lat samotności*, są uczuleni na określenia typu „lo real maravilloso”, chcą pisać i tworzyć zupełnie inaczej i odczuwają realizm magiczny jako kulę u nogi. Swoją gniew czy frustrację na ogromną popularność realizmu magicznego, która wpłynęła na takie utożsamianie obrazu literatury latynoamerykańskiej z tym tylko kierunkiem, a tym samym na pewien rodzaj „zamrożenia” literatury tego kontynentu w owej postaci, wyrazili w antologii pod złośliwym tytułem *McOndo*⁵⁵, zawierającej bardzo krytyczną ocenę nurtu realizmu magicznego, który, ich zdaniem, przedstawiał zbyt bajkowy i już nieaktualny obraz prowincjonalnych miasteczek i magicznej mentalności – w sam raz dobry dla naiwnych, zwłaszcza amerykańskich, z USA, lub europejskich odbiorców podobnych do potomków Kolumba, któremu potomkowie Indian odpłacają pięknym za nadobne,

⁵⁵ A. Fuguet, S. Gomez (eds), *McOndo*, Mondadori 1996 – oprócz tytułu antologii, była to też nazwa grupy literackiej pod przewodnictwem chilijskiego pisarza Alberto Fugueta.

podarowując nic niewarte „paciorki” realizmu magicznego. A nowi pisarze twierdzą, że teraz czas na nowy obraz Ameryki Łacińskiej w literaturze odzwierciedlającej problematykę wielkich miast, dylematy związane z kulturą medialną, technologiami dehumanizującymi, ukazującą blaski i cienie nowoczesności w wydaniu południowoamerykańskim⁵⁶.

Warto jednak zaznaczyć, że opinie literatów z antologii *McOndo* nie są jedynymi ważnymi w Ameryce Łacińskiej, są tam też obecne głosy zupełnie inne, dalej pozytywnie oceniające wkład realizmu magicznego w literaturę światową. Dalej też pojawiają się prace hispanojęzycznych uczonych znakomicie analizujące na nowo najbardziej wartościowe utwory tego kierunku, na przykład świetna książka Erika Camayd-Freixas *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez* opublikowana w 1998 roku.

Druga tendencja to opinie wyrażane przez znaczącą część krytyki światowej, w tym szczególnie historyków literatury ze Stanów Zjednoczonych (na przykład antologia Parkinson Zamory i Wendy Faris), które zawierają nie tylko przeważnie bardzo pozytywną ocenę dotychczasowych wybitnych dzieł z nurtu realizmu magicznego, ale, przede wszystkim, nie widzą tego kierunku jako zamkniętego, wręcz przeciwnie, jako bardzo ciekawie ewoluującego. Ta tendencja to zwrócenie uwagi na przekształcenia tej stylistyki i tej filozofii, jaką zawierały i zawierają najlepsze książki realizmu magicznego, w kierunku nurtu uniwersalnego, światowego. Prawdą jest, że na innych niż Ameryka Południowa kontynentach odnajdujemy teraz najnowsze i najciekawsze odmiany realizmu magicznego. O takim właśnie, między innymi, widzeniu realizmu magicznego chciałabym pisać, przedstawiając analizę różnych utworów z różnych krajów i starając się naszkicować coś w rodzaju „mapy realizmu magicznego” w XX i XXI wieku.

Jeśli chodzi o publikacje na temat realizmu magicznego w języku polskim, to umieszczam je w bibliografii. Oprócz artykułów i esejów trzeba odnotować dwie stosunkowo niedawno wydane książki: Tomasza Pindla *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej* (Kraków 2004) i zbiór materiałów z konferencji zorganizowanej na Uniwersytecie Łódzkim *Realizm Magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, pod redakcją Johanna Biedermanna, Grzegorza Gazdy i Ireny Hubner (Łódź 2007).

⁵⁶ W pewnym sensie w tę tendencję wpisuje się ostatnio w Polsce Tomasz Pindel, reklamując przetłumaczoną przez siebie i wydaną w swoim wydawnictwie nową prozę latynoamerykańską: *Noc jest dziewczęcą* Jaime Bayly i *Śmierć na ulicy Unsuela* Edmundo Paz Soldan (Kraków 2007) jako supernowoczesną i wspaniałą – w przeciwieństwie do „ograniczonej sztuczki” realizmu magicznego. Opinia ta przede wszystkim irytuje brakiem argumentów merytorycznych, ale także pozostawia pewne poważne wątpliwości co do intencji autora, który, mam wrażenie, potrzebował negatywnej opinii o realizmie magicznym jako części chwytu komercyjnego.

Z wyrażonymi w opracowaniach wyżej wymienionych i innych pozycjach poglądami będę zgadzać się lub polemizować w dalszej, analitycznej części moich rozważań.

Moim zadaniem w tej części wprowadzenia było zaznaczenie etapów pojawiania się terminu „realizm magiczny”, zasygnalizowania wariantów i ewentualnych sporów czy kontrowersji wokół nazwy nurtu i to zadanie zostało zakończone.

Moja definicja robocza



Realizm magiczny – czyli pomiędzy przecuciem innego porządku a obrazem świata bardziej harmonijnego, poszerzonego o różne wymiary – Oswajanie Tajemnicy i Sugerowanie Odmiennych Sposobów Istnienia. Realizm magiczny zmienia rozumienie pojęcia rzeczywistości, uzupełnia, poszerza i pogłębia obraz tego, co realne w świecie przedstawionym dzieła literackiego.



Funkcje realizmu magicznego to:

1. Równouprawnienie różnych wymiarów

- a) sugerowanie realności innych niż tylko linearne struktur czasu
- b) uwrażliwianie na postrzeganie „trzecim okiem”: okiem intuicji, wyobraźni, marzenia sennego, telepatii
- c) dostrzeganie w otoczeniu bardzo codziennym śladów tego co niecodzienne, niewytłumaczalne racjonalnie, zagadkowe, niesamowite i – przedstawianie jako oczywistej części świata

2. Przywracanie równowagi między:

- a) duszą i ciałem
- b) zaświatami i światem widzialnym
- c) żywymi tu i żywymi „tam”
- d) snem i jawą
- e) wyobraźnią, intuicją, przecuciem i percepcją racjonalną
- f) podświadomością i świadomością
- g) czasem cyklicznym, odwróconym, zapętłonym i czasem linearnym

- h) tradycją i współczesnością
- i) mitem i historią
- j) światem zwierzęcym, roślinnym i – ludzkim
- k) kulturami innych kontynentów i kulturą Europy



Wyżej przedstawiona definicja robocza realizmu magicznego może być uzupełniona roboczą hipotezą co do ewolucji tego nurtu. Rzeczywiście realizm magiczny, choć nie został „wymyślony” li tylko przez twórców z Argentyny, Meksyku, Kuby, Peru, Gwatemali, Kolumbii, rozkwitł w literaturze kontynentu Ameryki Łacińskiej być może jako skutek pewnego skumulowania się szczególnie silnie tam występujących okoliczności: pewnego etapu rozwoju literatury tamże, wzmocnienia się poczucia tożsamości indygenistycznych, szukania środków do wyrażenia tego, czym żyły tamte wspólnoty, szerszego uwzględnienia kontekstów historycznych, politycznych, społecznych dostrzeżonych z perspektywy kwestionującej rolę cywilizacji zachodniej narzuconej przez siły kolonialne.

A jednak pierwsze impulsy powstały w Europie: w historii sztuki, skąd nazwa, autorstwa Franza Roha piszącego o malarstwie, ale też było to narastanie pewnego „ciśnienia” w samym procesie historycznoliterackim: znużenie tradycyjnym realizmem i naturalizmem, nadmierną psychologizacją powieści, szukanie nowych środków wyrazu: pomiędzy realizmem a fantastyką, poszukiwanie sposobu wyrażenia zagadkowości i groteskowości świata, sięganie do tradycji powieści grozy, do pewnych modeli z romantycznej prozy sygnalizującej obecność tego, co niewidzialne a bardzo realne, i ukazującej paradoksalny, niejednorodny charakter rzeczywistości, przywrócenie literaturze cechy „zadziwiania czytelnika” i zapewne jeszcze inne czynniki.

Te właśnie poszukiwania zbiegają się z „wybuchem” surrealizmu, którego to świadkiem są młode i utalentowane umysły twórców z drugiej strony Atlantyku: Asturias, Carpentier, Borges. Możliwość kontaktu z malarstwem i literaturą surrealizmu okaże się ważna, zapładniająca dla twórców realizmu magicznego, jego fundamentów i pokrewnych nurtów. Ślady doświadczeń z lektury pisarzy europejskich odnajdujemy też choćby w zachwycie Garcíi Márqueza nad Kafką, choć oczywiście ważne są też wpływy północnoamerykańskiej literatury: Edgara Alana Poe i Williama Faulknera, a dla Borgesa znaczący jest też Hawthorne.

Rzeczywiście powieści i opowiadania z nurtu realizmu magicznego rozkwitają szczególnie mocno w Meksyku, Gwatemali, na Kubie, w Kolumbii, w Peru i w swoim wariantcie fantastyczno-magicznym w Argentynie, a równocześnie z Europy do Ameryki przenosi się na przykład Issac B. Singer, pisząc dalej o kontekście europejskim, tworząc sporą część swoich tekstów

w stylistyce realizmu magicznego, więc już wtedy, gdy centrum realizmu magicznego jest na kontynencie amerykańskim, możemy znajdować dalej powiązania europejskie.

Natomiast po dekadach lat 40., 50., 60., 70. fala realizmu magicznego opada w Ameryce Łacińskiej, a coraz więcej jego wariantów odnajdujemy w Ameryce Północnej, w Europie, w Indiach, w Afryce, w Australii – Nowej Zelandii, Chinach, Japonii.

Będę starała się choć w ogólnym zarysie zaprezentować te inne warianty, zestawiając je z „klasiką”, bo o takiej już chyba można mówić, realizmu magicznego, a to zestawianie będzie miało na celu próbę określenia tego, co można by nazwać „twardym jądrem” realizmu magicznego, jeśli takie istnieje, wydobywaniem tych cech, które okazują się bardziej uniwersalne od tych unikalnych, ściślej związanych z kulturą danego obszaru, danego języka.

W tych nowych wariantach trzeba będzie zwrócić uwagę na: powiązania z postkolonialnym dyskursem, ze zjawiskiem „the empire writes back”, z obroną dywersyfikacji kulturowej, przywracaniem pamięci o tych, którzy długo nie mieli głosu, by o sobie opowiadać, ze szczególnym znaczeniem wszelkiego „pogranicza” jako źródła wzajemnie zapładniających się kulturowo obrazów świata, a także na synkretyzmy religijne, kulturowe i obyczajowe.

Nie można też zapominać o roli jaką spełnia realizm magiczny we wzbogacaniu środków stylistycznych obrazowania świata w literaturze współczesnej. Interesować mnie będzie na ile żywa i aktualna dla dylematów współczesnego człowieka i, co szczególnie interesujące, „korespondująca” na swój sposób z najnowszymi badaniami naukowymi „physics of the impossible” jest literatura realizmu magicznego w swoim najlepszym wydaniu.

Środki wyrazu w realizmie magicznym

Teksty realizmu magicznego łączą cechy stylistyczne tradycyjnego realizmu stosowanego w powieści XIX i XX wieku, czyli opis rzeczywistości pełen szczegółów, a zwłaszcza takich, które sugerują postrzeganie świata wszystkimi zmysłami, stwarzający wrażenie odzwierciedlania otaczających realiów z całą ich złożonością, konteksty historyczne, społeczne, psychologiczne, obyczajowe – z równocześnie integralnie współistniejącymi w tym opisie obrazami, często w formie chwilowego przeblysku, zjawisk niesamowitych i niedających się wytłumaczyć według reguł racjonalnego myślenia.

Techniki stosowane to, między innymi:



uprawdopodobnianie rzeczy nadnaturalnych poprzez określanie ich słowami używanymi do opisu zjawisk fizycznych, dobrze znanych (na przykład: skrzydlaty starszy pan, anioł chorujący na wietrzną ospę)



używanie tonu oczywistej codzienności przy wprowadzaniu elementów fantastycznych („zwyczajny skrzydlaty Norweg”)



zachowanie proporcji: kropla magii w „rzece” tradycyjnego opisu pełnego detali dobrze znanych elementów codziennej rzeczywistości, uwzględniając bardzo już silne uzależnienie czytelnika współczesnego od racjonalnie percypowanego świata od imperatywu scjentystycznego, a równocześnie wyczuwając głód tegoż czytelnika, głód czegoś niesamowitego, zadziwiającego, głód stary jak sama literatura



zaintrygowanie odbiorcy dzieła literackiego połączeniem elementów fabuły jakby epickiej, mitycznej, z czasami prawie sensacyjną akcją i ogromnie szczegółowym opisem pełnym zmysłowych wrażeń (*Sto lat samotności*, *Ostatnia podróż statku widmo*, *Niejaka Mulatka*, *Wieczory cyrkowe*)



różnorodne rodzaje narracji od prawie reporterskiego zapisu do polifonicznej struktury narracji rozpisanej na głosy, często głosy żywych na równi z głosami umarłych (*Pedro Paramo*), odtwarzających pamięć zbiorową ginącej społeczności czy grupy etnicznej



zawieszenie czytelnika pomiędzy racjonalną a, wydawałoby się, irracjonalną interpretacją utworu: pozostawienie go na huśtawce pomiędzy znanym, wytłumaczalnym logicznie światem a nieznanym, niesamowitym, bo, **na razie**, niewytłumaczalnym, a być może równie realnym jak ten namacalny.

Oczywiście nie wszystkie te techniki występują równocześnie, w nurt ten wchodzi teksty różnorodne i przy ich analizie będę sygnalizować typowe dla danego autora środki wyrazu.

**Analiza kluczowych tekstów
realizmu magicznego**

Sto lat samotności
– Gabriel García Márquez
Listy od Mamy – Julio Cortázar
Mała Ikar – Helen Oyeyemi
The Famished Road – Ben Okri
Umiłowana – Toni Morrison
Tracks, Love medicine
Bingo Palace – Louise Erdrich
Pedro Paramo – Juan Rulfo
Zaślubiny w Brownsville
Krótki piątek, Estera Kreindl Druga
– Isaac Bashevis Singer
Obecność – Hanna Krall

Rozdział I

Obecność nieobecnych umarli wśród żywych żywi wśród umarłych – zamglona granica między żywymi tu a żywymi „tam”

Stosunek do śmierci znajduje się w samym sercu światopoglądu danej osoby i danej wspólnoty. Charakter kultury jest w dużej mierze określony tym, czy wygaśnięcie procesów biologicznych postrzegane jest jako koniec całego życia pod każdą jego postacią, czy też jako przejście do innej formy istnienia. Wydawałoby się, że śmierć, będąc najbardziej uniwersalnym doświadczeniem człowieka, będzie też tematem o najbardziej ponadnarodowym charakterze. Tymczasem, zapewne z powodu tak silnego powiązania z religiami i wierzeniami istniejącymi od wieków na różnych obszarach i o bardzo zróżnicowanym charakterze, jest to temat szczególnie trudny do porównawczej analizy, choć równocześnie, jeden z najbardziej fascynujących w badaniach prowadzących do sedna podobieństw i różnic w postrzeganiu ludzkiego losu i jego sensu.

Literatura od samego początku swojego istnienia przedstawiała przetworzony obraz, jakąś reprezentację sposobów widzenia i rozumienia śmierci. Często związane to było mocno z wierzeniami religijnymi dotyczącymi życia po śmierci. Mitologie różnych obszarów pełne są obrazów zaświatów, wędrówek do krainy umarłych, wizerunków osób nieżyjących już na ziemi,

ale pojawiających się pod bardzo różnymi postaciami, dotyczyło to zwłaszcza przodków ludzi zamieszkujących dane ziemie.

Zarówno w legendach i baśniach, jak i w tekstach świadomie konstruowanych jako utwory literackie, duchy zmarłych pełnią różne funkcje w różnych epokach historii literatury. Dopowiadają brakujące fragmenty zagadkowych zdarzeń, w tym szczególnie takie fragmenty, które odsłaniają winnego, na przykład mordercę. Upominają się o zemstę – na przykład w „revenge tragedies” („tragediach zemsty”) od Seneki do Szekspira. Napominają jeszcze żyjących grzeszników, namawiając ich do nawrócenia, poprawy i zadośćuczynienia (Scrooge u Dickensa w *Opowieści wigilijnej*). Opowiadają, co się z nimi dzieje, najczęściej właśnie w celu przestrogi dla żyjących kroczących po błędnych drogach (*Dziady* Mickiewicza).

W utworach realizmu magicznego szczególnie ważne są te postacie umarłych, które odtwarzają historię rodziny, klanu, plemienia, a tym samym pomagają utrzymać pamięć o danej kulturze i podtrzymać tożsamość, tę kulturę współtworzących (na przykład powieści Toni Morrison, Louise Erdrich). Taka właśnie funkcja jest szczególnie kluczowa dla kultur odchodzących, ginących, lub długo pozbawionych swojego głosu. Ta funkcja pamięciotwórcza jest bezcenna zwłaszcza w sytuacji po katastrofie wojny, lub wielu wojen, kolonialnym zagarnianiu ziem i wyniszczaniu mieszkańców, epidemiach, trzęsieniach ziemi, potopie czy innych naturalnych nieszczęściach, nie mówiąc już o morderczej destrukcji w rodzaju Holokaustu (Żydzi, Ormianie, różne plemiona Indian, szczepy afrykańskie i różne grupy etniczne na przestrzeni historii).

W dawniejszych europejskich literackich reprezentacjach kontaktów z umarłymi częstsze są sytuacje pojawiania się konkretnych osób, które przychodzą też do celowo wybranych ludzi, często krewnych, ale też pełniących ważne funkcje w danej społeczności, z wiadomością, przesłaniem, a czasami w celu zabrania ze sobą żywca niepoprawnego grzesznika. Najbardziej znanymi przykładami byłiby zapewne: duch ojca Hamleta żądający pomszczenia, ale też wyjawienia prawdy o morderstwie, i Don Gonzalo ściągający do piekła kamienną dłoń rozpustnego Don Juana. Natomiast rzadsze są wyprawy żywych do krainy umarłych. Jeśli nawet rzadsze, to jednak ogromnie znaczące i budujące bardzo silne mity i toposy. Myślę tu zwłaszcza o wyprawie Orfeusza po Eurydykę lub wyprawę narratora w *Boskiej Komедii* Dantego do piekieł. Nierzadko kontakty z osobami już nieżyjącymi odbywają się poprzez mediację sennego widzenia. Obszar snu wydaje się używany w obrazowaniu spotkań żywych z umarłymi w materiale mitologicznym, legendarnym i literackim w bardzo różnych kulturach, tak, jakby dla wielu ludzi naturalnym skojarzeniem było pokrewieństwo snu i śmierci⁵⁷.

⁵⁷ „(...) kto by jednak chciał / rządzić / wiedząc, że się obudzi / we śnie zwanym śmiercią (...)”. Pedro Calderon de la Barca, *Życie jest snem*, imitował J.M. Rymkiewicz, Warszawa 1971, s. 113.

Jakkolwiek różne i różnorodne były sposoby obrazowania krainy umarłych i kontaktów duchów z ich żyjącymi potomkami w legendach i utworach literackich w tradycjach europejskiej i od europejskiej pochodzących, granica między światem żywych na ziemi i światem umarłych, gdziekolwiek miałby się znajdować, była raczej zaznaczona. Duch osoby zmarłej przychodzi z wyraźnie innego świata i nie bierze już udziału w życiu i rzeczywistości osób żyjących. Nie ma wzajemnego przenikania się rzeczywistości życia ziemskiego i tej z zaświatów. Pojawiający się duch budził co najmniej strach, jeśli nie grozę:

(...) Tajemnic mego więzienia nie mogę
Wyjawić – gdybym mógł, najmniejszy szczegół,
Tej opowieści byłby ci torturą,
Zmroził w żyłach krew, a z oczu
Uczył gwiazdy wysadzone z orbit;
Każy zaś włosy twych gęstych kędziorów
Stałyby dęba, jak sterczące kolce

Rozdrażnionego jeża. Ale wieczność
To rzecz nie dla was, istot z krwi i ciała⁵⁸,

a żywy schodzący do krainy zmarłych szedł porażony lękiem i bał się, lub wręcz miał zakazane, patrzeć się nań czy przyglądać otaczającej go przestrzeni.

Tego właśnie, czyli **sposobu przedstawiania** sytuacji spotkań mieszkańców jednej i drugiej krainy, będzie dotyczyć najważniejsza różnica pomiędzy tekstami realizmu magicznego a tymi, które do tej stylistyki nie należą.

Obrazy obecności umarłych wśród żywych w prozie należącej do realizmu magicznego można by zacząć omawiać od „wizyt” indywidualnych o stosunkowo prostej konstrukcji, a następnie pokazać przykłady bardziej złożone, aż do takich, ukazujących przebywanie całej wspólnoty duchów na ziemi, całe miasteczko przedstawione jako zamieszkałe przez postacie trudne do odróżnienia od żywych.

W *Stu latach samotności* Garcíi Márqueza występują dwie postacie duchów uparcie powracających do świata żywych: Prudencio Aguilar i Melquiades. Obie postacie są różne i wydają się mieć do spełnienia dosyć zróżnicowane funkcje, ale łączy je upór w nawiązywaniu kontaktów z żywymi, chęć aktywnego uczestnictwa w działaniach ludzi żywych i niemożność zniesienia wielkiej samotności po śmierci. Właśnie to odczuwanie samotności przez umarłych jest jednym ze sposobów zamazywania granicy między światem żywych i zmarłych, przez wskazywanie podobieństwa doświadczania osamotnienia, przypisanego, wydawałoby się, patrząc racjonalnie, tylko do żywych. Tymczasem samotność zamordowanego Prudencia jest tak dotkliwa, że wraca

⁵⁸ W. Szekspir, *Hamlet*, akt I, sc. V, przekł. Stanisław Barańczak, Poznań 1990, s. 44.

on nawet do swojego żyjącego jeszcze zabójcy, żeby pograć z nim w szachy, byle nie męczyć się samemu po tamtej stronie śmierci.

Po wielu latach śmierci tęsknota za żywymi jest tak intensywna, potrzeba towarzystwa tak paląca, tak przerażająca bliskość drugiej śmierci, istniejącej wewnątrz śmierci, że Prudencio Aguilar w końcu zaczął kochać najzacieklejszego ze swych wrogów⁵⁹.

Warto zauważyć, iż kraina umarłych upodobniona jest do świata żywych nie tylko przez analogię odczuwania samotności i innych uczuć, jak miłość czy nienawiść, ale także poprzez wprowadzenie tamże przestrzeni i czasu w taki sposób, w jaki my, żywi, tutaj postrzegamy te wymiary:

Był to Prudencio Aguilar. Kiedy w końcu go poznał, zdziwiony, że umarli także się starzeją, José Arcadio odczuł ból tęsknoty. „Prudencio – wykrzyknął – jak mogłeś przebyć tak daleką drogę!”⁶⁰.

Powroty Melquiadesa do Macondo też motywowane są ucieczką od samotności, która dręczy go po śmierci:

Podczas gdy Macondo radowało się i święciło odzyskanie pamięci, José Arcadio Buendía i Melquiades otrząsali z kurzu zapomnienia swoją starą przyjaźń. Cygan gotów był zostać na stałe. Rzeczywiście przekroczył już próg śmierci, ale wrócił, bo nie mógł znieść samotności. Odtrącony przez własny szczep, ukarany utratą swych nadprzyrodzonych darów za swoją wierność życiu, postanowił schronić się w tym zakątku świata, nie odkrytym jeszcze przez śmierć, i poświęcić się sztuce dagerotypii⁶¹.

O Prudenciu i sposobie w jaki był związany z rodziną Buendíów dowiadujemy się od narratora, a kiedy ofiara temperamentu José Arcadia pojawia się w Macondo, jest już duchem, natomiast Melquiadesa poznajemy najpierw jako osobę żywą, takie odnosimy wrażenie, ale później dowiadujemy się, że już na początku był to jego kolejny powrót do świata żywych, jego kolejne wcielenie, po kolejnej śmierci, których było zdecydowanie więcej niż jedna. Przypadek Prudencia jest więc, zdawałoby się, prosty, przynajmniej jeśli chodzi o jego śmierć – była tylko jedna. Od wszechwiedzącego narratora wiemy, że został zabity w gniewie i wielkim wzburzeniu przez José Arcadia Buendíę (seniora rodu), który w obronie swojego męskiego honoru, publicznie oskarżony o impotencję, przebija włócznie gardło Prudencji. Rozżalony po przegranej w walce kogutów, Prudencio próbował w ten sposób odegrać się na właścicielu zwycięskiego ptaka. Zabójstwo Prudencia staje się przyczyną ucieczki José Arcadia i Urszuli, którzy nie mogą znieść obecności ducha

⁵⁹ G. García Márquez, *Sto lat samotności*, przekł. G. Grudzińska, K. Wojciechowska, Warszawa 1997, s. 88.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem, s. 58.

zamordowanego. Najpierw widzi go tylko Urszula, a José Arcadio przeczy możliwości jego pojawienia się: „Umarli nie wychodzą z grobu – powiedział. – Rzecz w tym, że nie możemy udźwignąć tego ciężaru na sumieniu”⁶². Ale wkrótce sam José Arcadio nie tylko widzi ducha Prudencia, lecz mówi do niego, grozi, że zabije go jeszcze raz, i potwierdza jego obecność na wiele sposobów, aż do decyzji opuszczenia Riohachy, tym samym oddając swoje miejsce w tym miasteczku osobie teoretycznie tam już nieobecnej. Umarły niejako przejmując miejsce żywego.

Sposób opisanego Prudencia, gdy ten pojawia się po swojej śmierci, nie wprowadza go jako zjawy niesamowitej, wręcz przeciwnie, zmarły wykonuje bardzo proste fizyczne czynności:

Urszula, nie mogąc zasnąć, wyszła na podwórze napić się wody, ujrzała stojącego przy wielkim dzbanie Prudencia Aguilara. Był siny, z twarzą pełną smutku, i pęczkiem trawy usiłował zatkać ziejącą w gardle dziurę. Nie budził w niej strachu tylko litość⁶³.

Zwłaszcza to ostatnie stwierdzenie jest charakterystyczne dla rodzaju atmosfery, w jakiej następuje spotkanie żywego i umarłego w tekstach realizmu magicznego. To nie jest scena mająca wzbudzić w czytelniku lęk.

Mało tego, ma ona sprawiać wrażenie sytuacji **naturalnej i oczywistej**.

W dwie noce później Urszula znów ujrzała Prudencia w łazience, gdy zmywał sobie pęczkiem trawy zakrzepłą na szyi krew. Kiedy indziej zobaczyła go spacerującego w strugach deszczu. José Arcadio Buendia rozgniewany nocnymi przywidzeniami żony wyszedł na podwórko uzbrojony w dziadkową włócznię. Przed nim stał smutny jak zawsze nieboszczyk.

– Wynoś się do diabła! – krzyknął José Arcadio Buendia.

– Choćbyś wracał sto razy, zawsze cię zabiję.

Prudencio Aguilar nie odszedł, a José Arcadio Buendia nie ośmielił się rzucić włócznią. Od tego czasu nie mógł spać spokojnie. Dręczył go ten bezbrzeżny żal, z jakim spoglądał na niego zmarły stojący na deszczu, jego głęboka tęsknota za żywymi, niepokój z jakim krążył po domu, szukając wody, aby zmoczyć swój pęczek trawy. „Pewnie bardzo cierpi – powiedział do Urszuli. – Widać, że jest bardzo samotny”. Tak się tym przejęła, że kiedy następnym razem zobaczyła nieboszczyka zaglądającego do garnków w kuchni, zrozumiała, czego szuka, i odtąd wszędzie zostawiała dla niego kubki z wodą⁶⁴.

Mamy tu przecież do czynienia ze sceną spotkania ducha zabitej osoby z zabójcą. Sceny tego rodzaju w literaturze przesycone były najczęściej grozą, ale przede wszystkim pełne tonu oskarżenia wobec winnego zbrodni. Tymczasem tutaj opisane jest udręczenie obu stron, z tym, że dominują uczucia

⁶² Ibidem, s. 29.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, s. 30.

żału i litości. José Arcadio Buendia rzeczywiście nie może sobie znaleźć miejsca ani spać spokojnie, ale właściwie głównie z litości i żalu nad tym, jak nieboszczyk tęskni za życiem i jak bardzo jest samotny, a nie z powodu własnych wyrzutów sumienia, które ma, ale przedstawione zdecydowanie na drugim planie. Nawet znany z dawnej literatury (Seneka, Szekspir) motyw próby zmywania śladów krwi po morderstwie zostaje tu odwrócony: to ofiara próbuje sobie zmyć zakrzepłą krew, a nie zabójca bezskutecznie zmywa wciąż ręce poplamione krwią lub wykonuje takie gesty (Lady Macbeth). Oczywiście, jeśli już przywołujemy zbrodniarzy senekańskich czy szekspirowskich, trzeba zaraz zaznaczyć, że chodzi o zupełnie inny rodzaj zabójstwa, gdyż w *Stu latach samotności* przeszycie włócznią Prudencia Aguilar jest wyraźnie akceptowaną społecznie, nawet konieczną zemstą za obrazę męskiego honoru, popełnioną otwarcie, wobec całej społeczności miasteczka, w silnym afekcie, a nie skrytobójstwo dla uzyskania władzy. Ale samo odwrócenie motywu zmywania śladów krwi, przeniesienie jej z zabójcy na ofiarę zabójstwa jest znaczącym elementem całego zabiegu dekonstrukcji motywów i mitów literackich jaki odnajdujemy w powieści Garcíi Márqueza, zabieg bardzo świadomy i ważny, o którym będzie jeszcze mowa.

Dla próby określenia funkcji, którą spełniają w omawianym utworze te spotkania umarłych z żywymi, najistotniejsze wydaje mi się dostrzeżenie dominanty motywu samotności umarłych i atmosfery codzienności tych spotkań⁶⁵. Temu właśnie służy: (a) odwrócenie motywu zmywania śladów krwi i (b) przytoczenie najbardziej ludzkich cech nieboszczyka i sposobu jego zachowania (szukanie wody w kuchni, w garnkach, w łazience, stanie na deszczu, bezradność w szukaniu wody, pęczek trawy służący do zatkania dziury w szyi, tęsknota za życiem i żywymi, żal i melancholia raczej niż groza i oskarżenia), a ze strony żywych – (c) współczucie jako silniejsze niż gniew czy lęk, a nawet potem, kiedy Prudencio odnajduje José Arcadia Buendię w Macondo, tenże uświadamia sobie, że tęsknił za nieboszczykiem i jego odwiedzinami.

Stworzenie takiej właśnie atmosfery kontaktów żywych i umarłych pełni, wydaje mi się, funkcję tego, co pozwalam sobie nazwać **równouprawieniem różnych wymiarów**.

⁶⁵ Częściowo podobną do Prudencia Aguilara postacią ducha odwiedzającego żywych jest Kościejny z *Opowieści galicyjskich* Andrzeja Stasiuka. Co prawda to duch mordercy a nie zamordowanego – choć typ zbrodni stanowiącej formę „zamazania plamy na męskim honorze spowodowanej zdradą małżeńską” jest analogiczny – ale nie tło kryminalne jest tu najistotniejsze. Podobieństwo Kościejnego do Prudencia Aguilara i do Melquiadesa polega na doświadczaniu samotności po śmierci i tęsknoty za życiem, a nawet wręcz głodu życia w jego najbardziej zmysłowych formach. Stasiuk przedstawia to zarówno w postaci humorystycznej: Kościejny długo stoi niezauważony obok księdza proboszcza jedzącego schabowego, żeby choć odrobinę nasycić się zapachem, jak i w postaci nieco makabrycznej: tenże Kościejny szuka obejścia, gdzie akurat byłoby świniobicie, bo, jak powiada, tego mu w zaświatach najbardziej brakuje...

A więc zamiast mówić o żywych i umarłych, trzeba by mówić o żywych tu i żywych tam, których więcej łączy, niż dzieli. Albo może raczej, których łączy to, co najbardziej ludzkie, tak jak to widzi García Márquez: samotność, czyli wiecznie niezaspokojona potrzeba miłości, bo na to cierpią najbardziej mieszkańcy Macondo, a Macondo to przecież świat.

Za ulgę w tej samotności, dręczącej go po śmierci, Melquiades gotów był zapłacić wysoką cenę, między innymi utratą darów nadprzyrodzonych.

Kim więc właściwie miał być Melquiades? W przeciwieństwie do Prudencia Aguilara, mieszkańca Riohachy, którego pochodzenie jest znane, Melquiades przychodzi z szerokiego świata, właściwie nie wiadomo skąd. W związku z jego życiem, jego doświadczeniami czy jego śmiercią padają nazwy takich miejsc, jak Singapur, Jawa, Indonezja, ale nie są to dane powiązane w jakąś chronologiczną całość. Jego pochodzenie, jego wiedza, jego umiejętności mają być tajemnicze, intrygujące, nigdy niewyjaśnione do końca. Z jednej strony stanowi on część pewnej wspólnoty, wędrujących, jak zawsze, Cyganów, ale z drugiej strony jego zasób wiedzy stawia go niejako poza tą społecznością, ma to być ktoś bardzo wyjątkowy: znajomość sanskrytu jest niby logiczna u przedstawiciela grupy etnicznej pochodzącej z Indii, ale Cyganie najczęściej nie znają żadnego języka tak, by umieć w nim spisywać swoje doświadczenia, a Melquiades jest przecież autorem rękopisów o wielkim znaczeniu. W powieści poznajemy go jako przywódcę grupy Cyganów, „instruktora” w dziedzinie wprowadzania wynalazków, uczonego i mędrca, maga o nadprzyrodzonych zdolnościach, przyjaciela José Arcadia Buendii, ale równocześnie ma on cechy postaci wpisującej się w przetwarzanie i dekonstrukcję mitów, ważny aspekt *Stu lat samotności*.

Jako autor tajemniczych rękopisów, które udaje się wreszcie rozszyfrować Aurelianowi Buendii, Melquiades pełni bardzo ważną funkcję metatekstualną, gdyż rękopisy stanowią spisane już wcześniej dzieje Macondo i jego mieszkańców, czyli fabułę powieści, którą właśnie kończymy czytać, odkrywając w tym momencie jej drugie dno, a może raczej jej magiczną strukturę czasu nie linearnego, wielowymiarowego. O problemie magicznej struktury czasu w tym utworze będę jeszcze pisać w rozdziale poświęconym konstrukcjom czasu w realizmie magicznym.

Jedną z najważniejszych funkcji, jaką spełnia Melquiades, jest uczestniczenie w **dekonstrukcji mitu cywilizacji europejskiej** jako, jakoby, pozytywnego zjawiska budującego postęp naukowy i społeczny w krajach i kontynentach kolonizowanych i w całym świecie. García Márquez posługuje się tutaj przede wszystkim groteską jako metodą dokonywania tejże dekonstrukcji (na przykład prawdziwe wynalazki i usprawnienia technologiczne pomieszczone są z kompletnie absurdalnymi, albo służącymi do czegoś odwrotnego niż powinny), ale także osiąga ten efekt poprzez ukazanie, że Macondo im

bardziej korzysta z „dobrodziejstw” postępu technologicznego, tym bardziej nieszczęśliwi i samotni są jego mieszkańcy i tym bardziej zanika poczucie wspólnoty wśród tych, którzy kiedyś razem zakładali osadę.

W postaci Melquiadesa odnajdujemy też elementy przetworzonych mitów: Fausta (nieustające poszukiwania wiedzy tajemnej, alchemicznej – złoto – i wyjaśniania zagadek naukowych, wszechwiedzy) i Żyda Wiecznego Tułacza (z przekleństwem długiego, coraz bardziej ciężącego życia i jakby „unieważnianej” wciąż na nowo śmierci)⁶⁶. Tak więc jest to zarazem postać konkretna i mityczna. Zresztą Prudencio Aguilar, choć o wiele mocniej osadzony w realiach miasteczka, z którego pochodzili założyciele Macondo, ma też pewne funkcje postaci uczestniczącej w przetworzonym, znów z elementami groteski, micie Wygnania z Raju i tabu kazirodztwa.

Analizując tekst *Stu lat samotności* napotykamy specyficzne trudności wynikające z faktu, że jest to powieść, która jest klasykiem realizmu magicznego, ukoronowaniem pewnego etapu w rozwoju tego nurtu, a równocześnie ma pewne znamiona dekonstrukcji tego gatunku.

Jeśli staramy się interpretować motywy obecności umarłych wśród żywych, to nie jest on w tym tekście ani wyłącznie podobny do „socjologicznej” (w sensie obrazu mentalności danej grupy społecznej) odmiany realizmu magicznego, czyli prezentacji pewnego sposobu widzenia świata, według którego wierzenia, a czasem też zabobony, wpływają na przekonanie danej społeczności o bardzo realnym uczestnictwie duchów w życiu mieszkańców miasteczka, ale narrator dystansuje się od takiego światopoglądu, coś takiego ma miejsce na przykład w powieści Carpentiera *Królestwo z tego świata*, ani nie jest to nieco oniryczna wizja przetworzenia mitów indiańskich (na przykład Majów), jaką znajdujemy u Asturiasa, gdzie w świecie przedstawionym demony, na przykład, są całkowicie równorzędnymi postaciami działającymi obok ludzi – tylko właśnie mityczna konstrukcja czasoprzestrzeni magicznie funkcjonującej, magicznie poprzez to, że jest skrótem historii świata i rodzaju ludzkiego, zawierającej w sobie możliwość współistnienia obok siebie żywych stąd i stamtąd w pewnych szczególnych momentach.

A to, że postacie Prudencio Aguilara i Melquiadesa uczestniczą w mitycznej konstrukcji świata przedstawionego, nie odbiera im jednak cech postaci jednak konkretnych, bardzo realnie i uparcie powracających do świata żywych na ziemi⁶⁷.

⁶⁶ O strukturach mitycznych w *Stu latach samotności* zob. J. Marco, wstęp do: L. Sainz de Medrano, *Cien anos de soledad*, rozdz. *Gabriel García Márquez*, [w:] *Literatura hispanoamericana*.

⁶⁷ Dagmar Ploetz w biografii Gabriela Garcíi Márqueza sporo pisze o atmosferze domu babci, u której wychowywał się pisarz do ósmego roku życia. W domu był pokój, do którego nie należało wchodzić, gdyż babcia była przekonana, że stale mieszka tam duch jednej z krewnych. Mówiło się o obecności tego ducha jako naturalnej i niebudzącej obaw, a do pokoju nie wolno

Kiedy porównamy ten typ obecności umarłych z innymi sposobami przedstawiania ich w utworach literackich innych autorów, może lepiej uda się określić specyfikę tej odmiany realizmu magicznego jaką wybrał w tym wypadku kolumbijski noblista.

Sto lat samotności jest powieścią bardzo misternie skonstruowaną, o strukturze bardzo złożonej, a więc i niektóre postacie pełnią równocześnie wiele funkcji. Wbrew potocznej opinii nie jest to powieść, która zapoczątkowała nurt realizmu magicznego, ale raczej zamyka pewien jego etap, dlatego tak silnie obecna jest w tej najbardziej popularnej książce kolumbijskiego pisarza tendencja dekonstrukcji nie tylko wielu mitów, ale także w jakimś stopniu samej techniki pisanie tekstów w tym stylu. Trzeba to zasygnalizować, ale nie zmienia to istoty przesłania, jeśli chodzi o momenty spotkań żywych i umarłych. Sposób opisu tych sytuacji stwarza w świecie przedstawionym powieści atmosferę codzienności, oczywistej normalności wspólnej obecności tych, którzy przyszedli z drugiej strony śmierci, i tych, którzy są jeszcze w pełni zakorzenieni w materialnej rzeczywistości po tej lepiej nam znanej stronie, a tym, co najbardziej zbliża ludzi stąd i stamtąd, jest u Garcíi Márqueza tak samo dotkliwie doświadczana samotność.

Dla kontrastu przyjrzyjmy się teraz tekstowi opowiadania Julio Cortáza-*ra Listy od Mamy*, gdzie obecność osoby już nieżyjącej wśród żywych zostaje zasugerowana w odmienny sposób. Teoretycznie czy schematycznie patrząc, pozostajemy w kręgu literatury latynoamerykańskiej i nawet mniej więcej tego samego pokolenia, różnica 14 lat, bo o tyle był starszy Cortázar od Garcíi Márqueza, jest niewielka, ale, po pierwsze, każdy znaczący pisarz to inny świat, a po drugie, specyfika literatury argentyńskiej jest taka, że o wiele trudniej stosować tu zabiegi komparatystyczne w relacji do innych krajów tego kontynentu. Cortázar, tak jak inny mistrz argentyńskiej prozy, Jorge Luis Borges, wzrastał w kulturze o wiele ściślej powiązanej z Europą niż kultura jakiegokolwiek innego kraju Ameryki Południowej. Tak potoczyły się losy Argentyny, że praktycznie nie pozostały tam żadne ślady obecności mieszkających na tych terenach stosunkowo nielicznych zresztą Indian, nie było znaczącej obecności niewolników afrykańskich, a różnorodność etniczna, językowa i obyczajowa napływających z Europy emigrantów była taka, że można by nawet poważnie zakwestionować dominację języka hiszpańskiego, natomiast nie można raczej podawać w wątpliwość faktu, że Argentyńczycy są w jakimś stopniu obróceniem plecami do reszty Ameryki Łacińskiej, a patrzą i nasłuchują w kierunku tak zwanego Starego Kontynentu w o wiele większym stopniu niż pozostałe kraje tamtej hemisfery. Wielu badaczy zauważa

było wchodzić po prostu żeby nie przeszkadzać, a nie dlatego, że spotkanie z duchem mogło czymś grozić. D. Ploetz, *Gabriel García Márquez*, przekł. J. Łukosz, Wrocław 1997, s. 11–13.

więc płynącą z tych faktów specyfikę literatury argentyńskiej i trzeba ją mieć na uwadze, omawiając utwory pisarzy tego obszaru. W przypadku Cortáзара, oprócz wzrastania w mocno zeuropeizowanej kulturze argentyńskiej, wiemy też, że sporą część życia mieszkał we Francji, nic więc dziwnego, że wybiera Paryż dosyć często jako miejsce akcji w swoich utworach. Tak jest też w opowiadaniu *Listy od Mamy*. Luis i Laura, główni bohaterowie, mieszkają w Paryżu i tam też dochodzą, z Buenos Aires, tytułowe listy od mamy Luisa. Padają nazwy ulic paryskich, znamy trasę Luisa do pracy, dowiadujemy się też dość dokładnie, gdzie mieszkał i gdzie najwięcej spędzał czasu w Buenos Aires (nazwy ulic, placów, kawiarni, kina), a więc zachowana zostaje, wydawało by się, konwencja tradycyjnego realizmu. Tymczasem w ten bardzo uporządkowany świat wręcz trochę nudnego i przewidywalnego zdawałoby się życia głównych bohaterów, opisanego z bardzo racjonalnego punktu widzenia, wkrada się postać osoby zmarłej, z którą Laura i Luis, a także matka Luisa byli, i jak się okaże są, bardzo związani. Niko, starszy brat Luisa i były narzeczony Laury, umarł na gruźlicę dwa lata wcześniej i tuż po jego śmierci młoda para wyjechała do Paryża. Chcieli, zwłaszcza Luis, „zamknąć za sobą drzwi” – to słowa Luisa, odciąć się od życia w Buenos Aires, ale przede wszystkim od poczucia winy i od oskarżającej ich postawy matki i reszty rodziny. Wina miałyby polegać na odebraniu narzeczonej ciężko choremu bratu, a potem na błyskawicznie następującym po śmierci brata ślubie. Do winy tej Luis i Laura nie poczuwają się i bardzo poczuwają równocześnie, a mówiąc dokładniej, chcieliby się nie poczuwać, ale najczęściej im się to nie udaje. Pozornie jednak wyjazd, fizyczne oddalenie się na bardzo dużą przecież odległość, pozwala im nieco odetchnąć, do momentu, w którym przychodzi pierwszy list od mamy, w którym wymieniony zostaje Niko w sposób, który sugeruje jego obecność. Potem przychodzi drugi list i następny, w którym mowa jest o planowanym przez Nika wyjeździe do Paryża i podane są data, godzina przyjazdu pociągu. Oczywiście najpierw Luis, a potem też Laura interpretują te fragmenty listu jako sygnał choroby psychicznej matki, która mocno przeżyła śmierć syna, jest samotna, starzeje się. Racjonalnie rzecz biorąc występują wszystkie możliwe okoliczności, które pozwalają na rzeczowe, konkretne wyjaśnienie sytuacji poprzez kontekst psychologiczny, a nawet psychiatryczny. Pomiedzy tymi osobami istniały ogromnie obciążające powiązania, dramatyczne wydarzenia, poczucie winy, tym cięższe, że nigdy nie nazwane i wciąż odrzucane i negowane – wszystko to prowadziło do sytuacji, w której, jak powiedzielibyśmy potocznie, duch osoby zmarłej był wciąż między nimi obecny, bo ciągle o nim myśleli i nie mogli zapomnieć, tak też przedstawia tę sytuację spora część tekstu. Tu można by się było zatrzymać i mielibyśmy do czynienia z klasycznym opowiadaniem realistycznym o kontekście psychologicznym. Jednak nie tylko nic nie wydaje się potwierdzać

tęgo, że matka utraciła rzeczywiście swoje władze umysłowe, lecz w dodatku jakaś postać bardzo podobna do zmarłego brata wysiada z tego pociągu, widziana przez oboje: Luisa i Laurę, choć żadne nie przyznaje się przed drugim, że poszło na dworzec w dniu i o godzinie zapowiedzianych w liście i każde z nich przeżywa tę sytuację osobno, z tym, że Luis widzi Laurę, a ona go nie. Wchodzimy w bardzo zamglony obszar pomiędzy tym, co jest, a co się wydaje. Postać mężczyzny ma cechy podobne, ale w żadnym momencie nie pada jednoznaczne określenie, że to jest zmarły brat Luisa, chociaż...

Szczególnie jeden z nich rzeczywiście przypomina Nika, jeżeli już szukać podobieństw. Ten drugi nie, chociaż i ten właściwie nie, jak spojrzeć, to i szyja, o wiele grubsza i szerszy w pasie. Ale jeżeli już szukać podobieństw tak sobie, po nic, to tamten, który przeszedł i który kieruje się ku wyjściu z jedną walizeczką w lewej ręce, Niko też był mańkutem tak jak on, takie same plecy z lekka przygarbione, ten wykrój ramion. Laura musiała to samo pomyśleć, bo szła za nim i patrzyła na niego z twarzą, którą dobrze znał, z tą twarzą z koszmaru, z jaką siadała na łóżku, uważnie wpatrując się w powietrze, wpatrując się – teraz to wiedział – w tego, który właśnie oddalał się odwrócony do niej plecami, po skonsumowaniu owej zemsty, która kazała jej krzyczeć i odpychać go przez sen⁶⁸.

Na zmianę otrzymujemy informacje zaprzeczające i potwierdzające realną obecność ducha zmarłego brata Luisa. Tak jak kiedy wuj z Buenos Aires odpisywał na pytanie o zdrowie mamy Luisa i Nika, pisząc, że jest w dobrym zdrowiu, ale dużo mówiła o koszulach, które ma teraz do prasowania (mieszkała sama). Tak przy opisie sytuacji w Paryżu, po zasugerowaniu, acz bardzo wątpliwym i ostrożnym, że mogła to być sylwetka Nika, bardzo silne stwierdzenie, że to ten sam, który pojawia się co noc w ich sypialni, widziany w koszmarze Laury, następuje zaprzeczenie: „rzecz jasna, że człowiek ten nie był nikim znajomym, zobaczyli go z przodu, kiedy postawił walizkę na ziemi, aby wyjąć bilet, który musiał oddać przy kontroli”⁶⁹. Zaraz potem wszystko to, co zdarzyło się na dworcu, oddała się widziane jako złudzenie i pomyłka, po to, by powróciło z tym większą siłą potwierdzenie możliwości obecności zmarłej osoby, kiedy wieczorem, zupełnie w nieoczekiwanym momencie (ani Luis, ani Laura dalej nie przyznali się, że byli na dworcu) Luis mówi w sposób w jaki mówi się o rzeczach oczywistych:

A tobie nie wydaje się o wiele chudszy? – powiedział.

Laura poruszyła się. Jakiś blask spłynął równolegle po jej policzkach.

Trochę – powiedziała. – Człowiek się zmienia⁷⁰.

⁶⁸ J. Cortázar, *Opowiadania zebrane*, przekł. Z. Chądzyńska, M. Jordan, Warszawa 1999, s. 229–230.

⁶⁹ Ibidem, s. 230.

⁷⁰ Ibidem, s. 231.

Wydaje mi się, że strategia twórcy tekstu, niekoniecznie w pełni świadoma, raczej chyba intuicyjna, jest w tym wypadku mniej więcej taka: dla racjonalnych sceptyków otwarte zostają wszystkie możliwe drzwi do interpretacji w duchu realizmu psychologicznego: matka Nika i Luisa może cierpieć na jakieś zaburzenia psychiczne po śmierci syna, z którą nigdy się nie pogodziła, a przy tym starzeje się i jest coraz bardziej samotna i wyalienowana z otaczającej rzeczywistości, więc zaczyna żyć wyobrażoną obecnością utraconego syna, Luis i Laura cały czas nie wyzwolili się od cienia zmarłego przedwcześnie Nika, w Buenos Aires czy w Paryżu prześladują ich myśli, wspomnienia, a przede wszystkim poczucie winy, w stosunku do słabego i chorowitego brata i narzeczonego, który wydaje się mścić się zza grobu choćby poprzez obsesyjne koszmary z jego udziałem, na które cierpi Laura – a więc mogli łatwo przejść do stadium, w którym ich obsesyjne poczucie winy materializuje się niejako w postaci osoby podobnej do Nika, a której obraz odbierają jako obecność zmarłego. Ale pisarz zostawia też furtkę dla bardziej odważnych, poszukujących nie tylko racjonalnych wyjaśnień, dla tych, którzy dopuszczają możliwość istnienia zjawisk na razie niedających się do końca zrozumieć, ale równie realnie istniejących jak te, które są dla nas rozumowo klarowne, ta furtka to parę szczegółów, które uważny czytelnik zarejestruje i używając wytrychu swojej wyobraźni, otworzy możliwość realnej tajemnicy obecności zmarłego Nika, który oprócz nawiedzania ich myśli i snów rzeczywiście przyjechał do Paryża, może tylko trochę zmieniony, bo upłynęło już sporo czasu od jego przejścia na tamtą stronę.

Opowiadanie *Listy od mamy* sytuowałoby się więc gdzieś pomiędzy tradycyjnym realizmem psychologicznym a realizmem z elementami neofantastyki, choć w stosowanej technice stylistycznej bardzo blisko realizmu magicznego. Jeśli by zgodzić się z założeniem, że realizm magiczny sugeruje wyjaśnienie zjawisk nadprzyrodzonych poprzez tło wierzeń, mitów, archetypów podświadomości zbiorowej, a neofantastyka przez podświadomość indywidualną, wyobraźnię i marzenia sennie, to opowiadania Cortázarera raczej należą do neofantastyki, ale obszar fantazji jest w niektórych tekstach mocno rozbudowany (*Aksolotl*, *W nocy twarzą ku niebu*, *List do znajomej z Paryża*), a w innych ledwie muśnięty, jak właśnie w *Listach od mamy*.

Śledząc porównawczo różne sposoby przedstawiania obecności umarłych wśród żywych w prozie realizmu magicznego i pokrewnych mu odmianach, przeniesmy się dosyć daleko w przestrzeni i w czasie, ale, wydaje mi się, wcale nie tak daleko w stylistyce i przesłaniu tekstów, a mianowicie, zwróćmy uwagę na powieść Helen Oyeyemi *Mała Ikar*. Autorka jest Brytyjką pochodzenia nigeryjskiego, urodzona w Afryce, ale od wieku czterech lat mieszkała i kształciła się w Londynie. *Mała Ikar* została opublikowana w 2005 roku; debiut utalentowanej młodej pisarki został zauważony i pozytywnie przyjęty

przez krytykę jako przykład, jeden z wielu, ciekawie rozwijającego się nurtu najnowszej literatury anglojęzycznej tworzonej przez autorów pochodzących z innych obszarów, najczęściej z dawnych kolonii brytyjskich.

Wydawałoby się, że Europa i Afryka, w prawie pół wieku później, to kontekst tak bardzo inny, że trudno będzie porównywać powstałe w nim utwory literackie z opowiadaniem Argentyńczyka z lat 60. XX wieku. Tymczasem sposób sugerowania obecności umarłych wśród żywych w tekście Oyeyemi jest porównywalny, a nawet dosyć podobny. Wbrew pozorom egzotyczny kontekst afrykański, choć pojawia się i ma ważną funkcję do spełnienia w tekście, ma, proporcjonalnie rzecz biorąc, chyba mniejsze znaczenie niż europejski, londyński. Główna bohaterka, Jessamy Harrison, jest ośmioletnią dziewczynką, jedynym dzieckiem pary mieszanej, ojciec Anglik – matka Nigeryjka, mieszka i chodzi do szkoły w Londynie. Jess jest zdecydowanie nad wiek rozwinięta, bardzo inteligentna, ale, jak to często bywa, wraz z nadzwyczajną bystrością obdarzona jest nadmiarem wrażliwości i wyobraźni. Rodzice, a zwłaszcza matka, martwią się jej dziwacznymi, momentami histerycznymi wręcz, zmiennymi nastrojami, lękami i jej wyalienowaniem ze środowiska rówieśników. W szkole są z nią ciągle kłopoty. Oboje rodzice są wykształceni, świadomi problemów psychologicznych, z którymi zmagają się cała rodzina, i ta właśnie perspektywa: poważnego dylematu psychologicznego dominuje w całej książce na tyle silnie, że wprowadzony do niej również wątek magiczny, afrykański, zostaje, w moim odczuciu, zredukowany do funkcji drugorzędnej. A ten wątek to właśnie sugestia obecności wśród żywych zmarłej przy urodzeniu siostry bliźniaczki Jessamy, która pojawia się w czasie pobytu w Nigerii, w czasie odwiedzin u rodziny matki Jess, i potem już prawie ciągle towarzyszy dziewczynce. Sposób wprowadzenia tej postaci jest bardzo sugestywny i delikatny zarazem. Przy okazji warto zaznaczyć, że, zwłaszcza jak na debiut pisarski dwudziestoletniej dziewczyny (!), książka jest zadziwiająco dojrzała i atrakcyjna równocześnie, wciąga nas zarówno element sensacyjny, tajemniczy, jak i subtelność psychologicznego cieniowania portretu głównej bohaterki, umiejętność kreowania barwnych i robiących wrażenie dużego prawdopodobieństwa postaci, wyróżnia się tu postać nigeryjskiego dziadka, a więc mamy do czynienia z dobrą jakością prozą, a nie tanim czytałem przyciągającym czytelników żadnych tanich ekscytujących wrażeń⁷¹.

Tak więc postać Tilly Tilly opisana jest w taki sposób, że mogłaby być tylko obrazem w niezwykle barwnej i potężnej wyobraźni Jessamy. Dzieje

⁷¹ *Mała Ikar* została nominowana do British Book Award i prawa do przekładu zostały już wykupione dla siedemnastu języków.

się tak przede wszystkim poprzez podkreślenie przez narratora faktu, że nikt poza Jessamy nie widzi Tilly Tilly, nawet wtedy, kiedy staje się ona prawie nieodłączną towarzyszką Jess. Niewidzialna dla całego otoczenia dziewczynki jej zmarła bliźniaczka nie tylko staje się towarzyszką zabaw, powierniczką swojej żyjącej siostrzyczki, ona ją równocześnie potrafi prze-rażać. Helen Oyeyemi potrafi nakreślić bardzo intrygujący portret Tilly Tilly, gdyż obecne są w nim bardzo konkretne cechy charakteru dosyć typowe dla ośmioletniej, też, dziewczynki: żywa, zręczna, kochająca psocić i po prostu się wygłupiać, przekorna, a równocześnie ma w sobie też coś z autentycznie niebezpiecznej, drapieżnej, zupełnie irracjonalnej postaci będącej wcieleniem mrocznego ducha zemsty za swoją śmierć na tej, która przeżyła, a jest niejako połową tej zmarłej, upominającej się o swój kawałek życia, nawet może gotowa pozbawić siostrę jej życia, żeby się jakoś „wślizgnąć” w świat żywych.

Oto końcowa scena powieści, w której Jess, po ciężkim wypadku, walczy o życie w szpitalu i w tej walce musi właśnie zmierzyć się nie tylko ze śmiercią jako taką, ale i z Tilly Tilly, która próbuje wskoczyć na jej miejsce, zawładnąć jej duszą i jej ciałem, całą jej osobą, ale o ile dotąd robiła to w zabawie, o tyle teraz ma szansę zrobić to naprawdę:

To Tilly Tilly wołała ją po imieniu, bo myślała, że znów wygra, ale gdy Jess stanęła z nią twarzą w twarz – z tą dziewczynką, która była zarazem za duża i za mała, która przesłaniała drzewa i chciwie wyciągała ramiona, powiewając na wszystkie strony gęstwą czarnych, potarganych włosów – nie przestraszyła się. A ponieważ Jess się nie bała, zlekła się Tilly Tilly. Lepkość w powietrzu wyszła i pękła.

– Proszę cię, Jessy, nie! – błagała jękliwie Tilly Tilly.

Głos ten dzwonił w uszach Jess, lecz ona już pędziła, gnana mocnym podmuchem, nie dotykając prawie stopami śliskiej ziemi (nie słyszała napomnień milczącej dziewczynki siostry, że tak nie wolno, tak nie wolno).

i

hop

siup

Wskoczyła w odporne ciało Tilly, która chciała zagarnąć jej obecność

(zabolalo je to obie, zapiekło)

z powrotem w siebie.

Jessamy Harrison budziła się i budziła i budziła⁷².

W tym momencie powieść się kończy i nigdy, do końca, nie dowiemy się, która z bliźniaczek zwyciężyła ostatecznie, może jednak tym razem będzie to Jess, która zbudzi się i wróci do żywych tutaj? Może jednak jej przeciwniczka, choć równocześnie w jakimś tajemniczym sensie, jej druga połowa, niekoniecznie dała za wygraną, skoro ostatnie słowa książki to wiersz, wzięty

⁷² H. Oyeyemi, *Mała Ikar*, przekł. J. Kozak, Warszawa 2007, s. 352.

z ustnej literatury plemienia Joruba, *Pochwała lamparta*, który można by odczytać jako opis Tilly Tilly, triumfującej, mimo wszystko?

Łagodny myśliwy
Jego ogon igra po ziemi
A on druzgocze czaszkę.
Piękna śmierć
Która stroi się w cętkowaną szatę
Gdy nawiedza swoją ofiarę.
Wesoły zabójca
Którego miłosny uścisk
Rozłupuje serce antylopy⁷³.

Ale, jak na dobry realizm magiczny przystało, mamy nie wiedzieć na pewno, mamy zostać zawieszeni pomiędzy interpretacją magiczną lub tą inną, na przykład psychologiczną.

W ten sposób autorka *Malej Ikar* prawie że stwarza ciekawy, dobry tekst realizmu magicznego z podkładem animistycznych wierzeń afrykańskich, ale jednak chyba tylko „prawie”, bo wycofuje się jednak zbyt często na bezpieczniejszy teren analizy psychologicznej, uprawdopodobnienia realistycznego poprzez sugerowanie, że jednak dzieje się to tylko w głowie Jess. Bohaterka ta jest przecież niemal modelowym przykładem znalezienia się w sytuacji, w której wytwarzają się mechanizmy psychologiczne kreujące wyobrażoną, towarzyszącą jej postać siostrzyczki: wyalienowana rasowo i kulturowo, wzrastająca w kulturze białych Europejczyków, nie do końca ją akceptujących, a już niepasująca do świata swoich czarnych kuzynów nigeryjskich, bardzo zdolna i nad wiek rozwinięta, co oddala ją od rówieśników, mająca matkę, która sama ma problemy ze swoją tożsamością, jest przeintelektualizowana, trochę nieobecna, a równocześnie przekazująca dziecku swoje lęki, ambicje, wymagająca od córki na zmianę zbyt wiele i zbyt mało, ojciec kochający i może bardziej umiejący wyciszyć przerażone często dziecko, ale rzadko dający jej swoją obecność – wszystko to stanowi „idealną” wręcz podkładkę pod stworzenie sobie postaci wyimaginowanej, ale, dzięki potędze wyobraźni tego dziecka, widzialnej i żywej, która staje się jej odskocznią, ratunkiem od samotności, światem wolności i swobody (zwłaszcza że Tilly Tilly, będąc duchem, a więc potrafiąca latać, być niewidzialna, przemieszczać się wszędzie, przechodzić przez ściany, jest automatycznie niemal wcieleniem marzeń każdego dziecka, a coś dopiero tak wyalienowanego), ucieczką od ciągle piętrzących się trudności w domu, w szkole, w otaczającej, a odczytywanej jako wrogiej, rzeczywistości.

A jednak Oyeyemi robi ukłon w kierunku interpretacji magicznej (chyba jednak tylko ukłon?), gdyż dowiadujemy się, że siostrzyczka bliźniaczka

⁷³ Ibidem, s. 353.

rzeczywiście istniała, że Jess nie wiedziała o jej istnieniu, a jej pojawienie dzieje się jednak na terenie bliskim miejsca urodzenia, wprowadzony jest też wątek figurki „ibedzi”, stanowiącej miejsce dla ducha zmarłej bliźniaczki lub bliźniaka, według wierzeń plemienia Joruba, do którego należy nigeryjska część rodziny Jess. Jest też sugestia, że nawet pobożny bardzo po chrześcijańsku dziadek dziewczynki wierzy równocześnie w moc działania „ibedzi”, a więc synkretyzm religijny, tak typowy dla wielu tekstów realizmu magicznego, zostaje tu też zasygnalizowany. Helen Oyeyemi, w jakimś stopniu porównywalnie do Cortáзара, zostawia otwartą, małą bardzo furtkę interpretacji magicznej, analogicznej do jego fantastycznej, ale dominanta wyjaśnienia psychologicznego jest bardzo silna i w dużej mierze „rozbrojony” zostaje „ładunek wybuchowy” interpretacji idącej po linii myślenia czy raczej percepcji magicznej. Wydaje mi się, że odebrane w Wielkiej Brytanii wykształcenie autorki na tyle mocno zaważyło na jej postrzeganiu świata, że obecność mentalności afrykańskiej staje się już raczej tęsknotą za takim widzeniem rzeczywistości niż jego literackim wyrażeniem. Europejskość argentyńska i europejskość nigeryjska okazują się dosyć do siebie podobne poprzez niezdolność uwolnienia się od pewnego przymusu racjonalnego oglądu świata i człowieka, a także poprzez tęsknotę za tym innym wyobraźniowym postrzeganiem fantastycznym czy magicznym.

O ile u Helen Oyeyemi, będącej w połowie pochodzenia afrykańskiego, motyw ducha drapieżnie upominającego się o miejsce wśród żywych, ducha groźnego, mogącego zrobić krzywdę osobie żyjącej, jest tylko częściowo zasugerowany, o tyle w powieści Nigeryjczyka Bena Okri *The Famished Road* motyw ten jest pierwszoplanowy i bardzo mocno określony jako realny.

Akcja powieści zaczyna się w zaświatach i obecne tam duchy ingerują bardzo często i bardzo znacząco w świat żywych, a metody działania tych istot, tak wydawałoby się eterycznych, są różne, ale w wielu wypadkach zdecydowanie agresywne. Głównego bohatera, chłopca z małej nigeryjskiej miejscowości lub przedmieść typu „slumsy” wokół dużego miasta, mogłoby to być Lagos, poznajemy najpierw właśnie jako ducha wśród całej gromady duchów dzieci jeszcze nienarodzonych (zresztą nie wiadomo, czy wszystkim im pisany jest los przejścia przez świat żywych ludzi) i to właśnie jego towarzysze zabaw z zaświatów chcą potem zmusić to już żyjące dziecko do powrotu⁷⁴.

⁷⁴ W wierzeniach plemienia Joruba duchy dzieci jeszcze nienarodzonych nazywają się abiku (spirit children), żyją z wieloma innymi duchami w swego rodzaju rajskiej krainie, ale mogą też często pojawiać się na ziemi i dla niektórych być widzialne, mają też sporo energii i potrafią wpływać na to, co się dzieje wśród żyjących. A czasami niejako dręczą swoich rodziców, swoje matki zwłaszcza, rodząc się parokrotnie, w paru wcieleniach, ciągle chorując, umierając i wracając znowu, żeby znowu umrzeć. Więcej na ten temat między innymi [w:] „Blogcritics Magazine – The New Canon”, <http://blogcritics.org/archives/2009/03/14/0036393.php>.

Czasami nawołują go łagodnie, pięknie śpiewając:

I was sitting against the wall, weaving in and out of sleep, surrounded by the confusion of human bodies, when I heard those sweet voices singing again. My spirit companions, their voices seductive beyond endurance, sang to me, asking me to honour my pact, to not be deceived by the forgetful celebrations of men, and to return to the land where feasting knows no end. They urged me on with their angelic voices and I found myself floating over the bodies of drunken men, and out into the night. I walked on the wings of beautiful songs, down the street, without the faintest notion of where the voices were leading me⁷⁵.

Ale o wiele częściej straszą go, dokuczają mu na różne sposoby, napadają lub wręcz po prostu próbują zabić chłopca, żeby w ten sposób znowu znalazł się wśród nich. We fragmencie, który zacytuję poniżej, najpierw zapowiadają, że jeśli do nich nie wróci, to uczynią jego życie nie do zniesienia, a potem opisane są ich próby zabicia go:

„Come back to us” they said. „We miss you by the river. You have deserted us. If you don’t come back we will make your life unbearable”.

(...) Afterwards my spirit companions took great delight getting me into trouble. I often found myself oscillating between two worlds. One day I was playing on the sand when they called me from across the road with the voice of my mother. As I went towards the voice a car almost ran me over. Another day they enticed me with sweet song towards a gutter. I fell in and no one noticed and it was only by good fortune that a bicyclist saw me thrashing about in the filthy water and saved me from drowning⁷⁶.

Po tym wypadku chłopiec bardzo długo poważnie choruje, przez dwa tygodnie przebywa w stanie tak ciężkim, że właściwie trudno określić, czy jest żywy. Przebywa wtedy pomiędzy światami żywych i umarłych a dzieci-*duchy*, *abiku* („spirit companions”), próbują go tam zatrzymać jak najdłużej, bo wkrótce nie będzie mógł już wrócić do żywych. Udaje mu się to jednak, ale kiedy odzyskuje przytomność, budzi się w trumnie, bo rodzice, stracivszy najpierw wszystkie pieniądze i całe mienie próbując go ratować, a potem nadzieję, i myśląc, że już nie żyje, zamierzali go pochować. Zielarz – wróżbita, który pomaga uratować chłopca, tak określa jego szczególny sposób przynależności do świata żywych: „This is a child who didn’t want to be born, but who will fight with death”⁷⁷.

Właśnie z powodu tego wydarzenia otrzymuje imię Lazarus (Łazarz), skrócone potem na Azaro i jest to jeden ze stosunkowo nielicznych przykładów

⁷⁵ B. Okri, *The Famished Road*, Vintage, London 1991, s. 48.

⁷⁶ Ibidem, s. 8.

⁷⁷ Ibidem. „To jest dziecko, które nie chciało się urodzić, ale będzie walczyć ze śmiercią” [tłum. moje – K.M.B].

synkretyzmu religijnego, gdyż śladów obecności religii chrześcijańskiej znajdujemy tu raczej niewiele, natomiast wyraźnie dominują: afrykańskie wierzenia, mity, legendy i religia animistyczna. To właśnie z tych źródeł pochodzi cała warstwa powieści dziejąca się w zaświatach lub równocześnie na ziemi i w zaświatach, a także dzieci-duchy, *abiku*, do których należał Azaro i które próbują go zmusić do powrotu do swojej krainy. W wypadku Azaro jest to możliwe dopóki zachował on magiczne talizmany łączące go ze światem duchów, ale w ten sposób łamie on pakt, wedle którego powinien wrócić tam, skąd przybył. Kontakt pomiędzy duchem dziecka a dzieckiem żyjącym, naszkicowany w poprzednio omawianej powieści półnigeryjki Oyeyemi, tutaj w utworze nigeryjskiego pisarza, o wiele bardziej jednoznacznie należącym do Afryki, jest oczywiście bardzo rozbudowany: cała gromada dzieci-duchów robi wszystko, by przeciagnąć chłopca na swoją stronę⁷⁸.

Podobny wątek nienarodzonych dzieci-duchów przebywających w rajskiej krainie, które nie mają ochoty zejść na ziemię, bo tam są o wiele szczęśliwsze, znajdujemy w pisanej w Polsce, ale w jidisz, powieści Icyka Mangera *Księga Raju* (przetłumaczona na polski przez Michała Friedmana). Według starej legendy żydowskiej, na której oparł swój utwór Manger, każdy przed urodzeniem przebywa w raju i jako dziecko jest tam szczęśliwy, a w momencie urodzenia dostaje prztyczka w nos, żeby zapomniał wszystko, co tam widział, ale w powieści żydowskiego pisarza jednemu chłopcu udaje się zachować pamięć dzięki fortelowi i od niego cadycy dowiadują się, jak wygląda raj. Oczywiście, cała reszta kontekstu religijnego i kulturowego tego wątku jest inna w każdej z tych powieści, analogiczny jest tylko wątek przebywania dzieci-duchów w rajskiej krainie przed urodzeniem i wyjątkowość zachowania pamięci o tym w tym jednym szczególnym przypadku u dziecka będącego główną postacią utworu literackiego.

Jeśli omawiamy wkraczanie duchów w świat żywych w powieści Bena Okri, podkreślając drapieżność ich działań, można by odnieść wrażenie, że to pojawianie się „spirit children”, mające charakter interwencyjny, narusza w jakiś sposób ciągłość narracji. Otóż, zupełnie tak nie jest. Jednym z „dowodów” na przynależność tej prozy do nurtu realizmu magicznego jest płynność w opisie granicy między światem żywych tu, a żywych tam. Przechodzenie z jednej strony na drugą jest tak gładkie, że momentami niezauważalne. Ted Gioia tak to określa w swojej recenzji *The Famished Road*:

⁷⁸ Motyw dzieci-duchów i zakopanego talizmanu pojawia się w trochę innej wersji w powieści *Things fall apart* Chinua Achebe, gdzie według wierzeń plemienia Ibo, również z Nigerii, istnieją złośliwe dzieci-duchy, które wielokrotnie rodzą się i umierają, pozornie jako inne, kolejne dzieci, ale naprawdę jest to to samo dziecko i żeby je zatrzymać na ziemi, żeby dorosło, trzeba znaleźć i wykopać schowany przez nie talizman, wtedy nie może już wrócić do krainy umarłych do innych dzieci-duchów.

The main characters of Ben Okri's novel „The Famished Road” move back and forth between the human and spirit worlds with the ease of urban commuters changing subway trains. This novel, a winner of the 1991 Booker Prize, is a classic of magical realism with a distinctively African twist⁷⁹.

Zgadzam się jak najbardziej z powyższą opinią, tylko trzeba by spróbować doprecyzować, na czym polegałby ów „African twist”, bo mnie się wydaje, że nie byłby on tak bardzo różny od niektórych innych wariantów prozy realizmu magicznego z krajów, gdzie źródła mitów, myślenie magiczne i pewne formy religii animistycznych są jeszcze żywe. Najprościej byłoby powiedzieć, że różni się intensywnością w opisie obecności postaci z zaświatów i ich działań w świecie żywych, intensywnością w opisie wrażeń wyobraźniowych i percepcji rzeczywistości przedstawionej na sposób oniryczny u głównego bohatera zwłaszcza w pierwszej fazie jego życia, kiedy zachowuje jeszcze wiele zdolności paranormalnych i bliski kontakt z innymi „abiku”, dziećmi-duchami⁸⁰.

Na pewno ta intensywność jest uderzająca i byłaby to częściowo prawda, ale nie jest to intensywność niespotykana w świecie przedstawionym prozy Asturiasa, Garcíi Márqueza, Rulfa czy Erdricha, jeśli chodzi o opisy przenikania się świata żywych tu i żywych tam. Być może specyfika afrykańskiej odmiany realizmu magicznego autorstwa Bena Okri polegałaby na wprowadzeniu tak mocnego obrazu zaświatów na pierwszych stronach powieści, łącząc ten obraz tak wyraźnie z mitycznym, nawet kosmogonicznym charakterem tego opisu jako opisu początku świata:

In the beginning there was a river. The river became a road and the road branched out to the whole world. And because the road was once a river it was always hungry.

In the land of beginnings spirits mingled with the unborn. We could assume numerous forms. Many of us were birds. We knew no boundaries. There was much feasting, playing and sorrowing. We feasted much because of the beautiful terrors of eternity. We played much because we were free. And we sorrowed much because there were always those amongst us who had just returned from the world of the Living. They had returned inconsolable for all the love they had left behind, all the suffering they hadn't redeemed, all they hadn't understood, and for all that they had barely begun to learn before they were drawn back to the land of origins⁸¹.

⁷⁹ T. Gioia, „Blogcritics magazine – The New Canon”, <http://blogcritics.org/archives/2009/03/14/0036393.php>.

⁸⁰ Nawiasem mówiąc, *abiku* nie są jedynymi duchami, które wtrącają się w życie Azaro. Jednym z najbardziej przerażających epizodów w książce jest historia chłopca, który zgubił się i został zabrany do domu policjanta, gdzie jest uwięziony. Policjant i jego żona stracili swojego syna i chcą przywłaszczyć sobie zagubionego chłopca. W ich domu straszy duch zmarłego chłopczyka wraz z gromadą innych duchów. Opisane tam koszmary senne chłopca stają się jawą, a jawa przekształca się w koszmary w taki sposób, że nie da się jednego od drugiego odróżnić.

⁸¹ B. Okri, *The Famished Road*, Vintage, London 1991, s. 3.

Wydawałoby się, że epicki rozmach tego przepięknego obrazu będzie nie do pogodzenia z tradycyjnie realistycznymi przedstawieniami prozaicznej codzienności slumsów, biednego, pełnego nędzy bytowania rodziny Azaro, ich sąsiadów czy całej wspólnoty, ale zostaje pogodzony właśnie poprzez otwartą, elastyczną poetykę realizmu magicznego i to po mistrzowsku, lekkim piórem prawdziwie utalentowanego pisarza, jakim jest Ben Okri. Ted Gioia tak komentuje to współlistnienie mitycznej konstrukcji, magicznej atmosfery i realizmu u nigeryjskiego prozaika:

„The Famished Road” takes on the luster of myth at its opening, then shifts between fantasy and realism through most of the chapters. (...) Few novels cover such a wide range from the grittily realistic to the utterly fantastic – in such a compressed setting. Amidst a literary culture in which fantasy and realism, myth-making and myth-destroying, are often seen as incompatible approaches, this blurring of the boundaries is both pleasing and edifying⁸².

Zdecydowanie zgadzam się, jeśli chodzi o całość wypowiedzi cytowanego tu krytyka, być może jednak z jednym wyjątkiem, a mianowicie z użyciem słowa „shift” – przerzucanie, przestawianie, przełączanie na inny bieg – sugeruje brak płynności, a tu płynność jest i to jaka. Sądzę, że tu, chyba podświadomie, włączyło się myślenie kategoriami „białej”, europejskiej lub pokrewnej północnoamerykańskiej, formacji kulturowej: większość z nas edukowanych w tejże formacji, racjonalnie rzecz biorąc, musi się „przetawić”, „przerzucić” biegi, opisując, starając się przedstawić obraz świata nadprzyrodzonego po opisie świata otaczającej nas rzeczywistości. Tymczasem myślenie prawdziwie magiczne, mentalność nie do końca jeszcze skażona nieustającym narzucaniem dualistycznego widzenia świata na postrzeganie rzeczywistości, pozwalają na percepcję równouprawniającą oba światy i takie jest faktycznie widzenie świata, a więc i jego opis przez Afrykańczyka, jakim jest Ben Okri. Jak wielu jego rodaków otrzymał też sporą dawkę edukacji europejskiej, anglojęzycznej w Londynie, ale udało mu się zachować istotę głębokiej duchowości swojej kultury, w której byty i rzeczy tego czy tamtego świata nie są pojmowane jako przeciwstawne sobie kategorie, ale jako różne przejawy tej samej energii, lecz na przykład o różnym natężeniu. Tak też widziani są żywi i umarli, jako takie same istoty, tylko u umarłych ilość energii jest o wiele mniejsza, słabsza, ale zasadniczo ta sama. O wielu takich właśnie bardzo ważnych rozbieżnościach w sposobie myślenia afrykańskiego i europejskiego czy należącego do białej cywilizacji pisze Janheinz Jahn w swoim studium *MUNTU. African Culture and the Western World*⁸³.

⁸² T. Gioia, „Blogcritics magazine – The New Canon”, <http://blogcritics.org/archives/2009/03/14/0036393.php>.

⁸³ J. Jahn, *MUNTU. African Culture and the Western World*, translated from the German by M. Grene, Grove Press, New York 1961.

Szczególnie ciekawy i pozwalający zobaczyć z innej perspektywy problem, jak myślenie europejskie i afrykańskie bywa niekompatybilne, jest, wydaje mi się, ten oto fragment owego studium, w którym Janheinz Jahn zestawia ze sobą idee tak wydawałoby się wyzwolonych z myślenia li tylko kategoriami racjonalnymi artystów europejskich, jak André Breton i Klee, ze sposobem określenia, znów wydawałoby się, tych samych pojęć w rozumieniu, widzeniu afrykańskim:

NTU is the universal force as such, which however, never occurs apart from its manifestations: Muntu, Kintu, Hantu and Kuntu. NTU is being itself, the cosmic universal force, which only modern, rationalizing thought can abstract from its manifestations. NTU is that force in which Being and beings coalesce. NTU is – so we may say by way of suggestion – that Something which Breton probably had in mind when he wrote „Everything leads us to believe that there exists a central point of thought at which living and dead, real and imaginary, past and future, communicable and incommunicable, high and low, are no longer conceived as contradictory”. NTU is that „point from which creation flows” that Klee was seeking: „I am seeking that far off point from which creation flows, where, I suspect, there is a formula for man, beast, plant, earth, fire, water, air and all circling forces at once”.

But in NTU Breton’s contradictions have never existed, nor is it something „far away”. If we said that NTU was a force manifesting itself in man, beast, thing, place, time, beauty, ugliness, laughter, tears, and so on, this statement would be false, for it would imply that NTU was something independent beyond all these things. NTU is what Muntu, Kintu, Hantu and Kuntu all **equally are**. Force and matter are not being united in this conception, on the contrary, **they have never been apart**⁸⁴. [podkr. moje – K.M.B.]

Największym problemem dla myślenia „białego” wydaje się więc niezdolność do holistycznego, integrującego patrzenia i rozumienia, ciągła potrzeba rozdzielania tego, co materialne, od tego, co duchowe lub niewidzialne, lub będące czystą energią. Dlatego, jak zauważyłam, w tekście Teda Gioia pojawia się określenie „shift” (przestawiać, zmieniać biegi), kiedy pisze o przedstawianiu, na zmianę, świata żywych i świata umarłych. A dla afrykańskiego myślenia właśnie przede wszystkim co do koncepcji tych, co żywi, i tych, co umarli, nie ma podziału. Mało tego, w słowie MUNTU, które upraszczając, ale właśnie zwodniczo upraszczając, oznacza człowieka, obecnych jest równocześnie jeszcze szereg innych bytów lub form energii:

For the concepts MUNTU and HUMAN BEING are not coterminous, since **Muntu includes the living and the dead**, orishas, loas, and Bon Dieu. Muntu is therefore ‘a force endowed with intelligence’, or better, Muntu is an entity which is a force which has control over Nommo. (...) The driving power, (...) that gives life and efficacy to

⁸⁴ Ibidem, s. 101.

all things is NOMMO, the 'word', of which for the moment we can only say that it is word and water and seed and blood in one⁸⁵. [podkr. moje – K.M.B.]

Dla pisarza, który nie utracił jeszcze takiego pojmowania świata, tworzenie dzieła literackiego w nurcie realizmu magicznego spełniającego funkcję holistyczną jest czymś najbardziej naturalnym. Jeżeli wzrastał w kulturze, gdzie nie zniknęła jeszcze, nawet jeśli jest już osłabiona i częściowa, percepcja różnych form bytu i różnych wymiarów jako wzajemnie się przenikających, to taka percepcja będzie prowadzić u artysty do opisywania rzeczywistości poszerzonej w swoich dziełach. Użyłam zwrotu „rzeczywistość poszerzona”, bo my, uformowani w kulturze dualistycznej, tak musimy ją sobie nazwać, żeby zrozumieć lub przynajmniej przybliżyć sobie takie widzenie tej rzeczywistości, jakie dla mentalności magicznej jest już oczywiste. Jeżeli mówimy, na przykład, o obecności duchów wśród żyjących, to, opisując taką rzeczywistość, powiemy, że „poszerzyła się” o obecność bytów z zaświatów, a dla jeszcze niezeuropeizowanego Afrykańczyka czy Saama, czy Innuita, czy gwatemalskiego Indianina, potomka Majów, czy Indianina Chippewa (wymieniam oczywiście tylko przykładowo grupy etniczne pojawiające się w niektórych utworach omawianych przeze mnie) słowo „poszerzona” jest w ogóle niepotrzebne. Rzeczywistość składa się z bytów, istnień, energii z różnych wymiarów przenikających się nawzajem. A więc opisanie takiej rzeczywistości wpływa z takiego jej widzenia, a w połączeniu z autentycznym talentem literackim daje efekt, którym zachwycą się krytycy z „Blogcritics magazine”: „Much of the charm of this novel stems from Okri's ability to make the magical seem everyday and the everyday seem magical”⁸⁶.

A to właśnie jest cecha każdego dobrego utworu z nurtu realizmu magicznego. Nurt ten dalej ma się dobrze i ciągle się rozwija, a w Afryce wręcz znakomicie. Fakt, że Ben Okri otrzymał za powieść *The Famished Road* prestiżową nagrodę Booker Prize za rok 1991, też wskazuje na pozytywną ocenę estetyki i przesłania realizmu magicznego. Krytycy porównują też tę powieść do *Midnight Children* Salmana Rushdiego, ze względu także na analogię wybrania kontekstu historyczno-politycznego kraju w momencie uzyskania niepodległości i wyzwolenia się z rządów kolonialnych (około 1960 dla Nigerii, a 1947 dla Indii) jako tło do utworu literackiego, a więc tym samym ze względu na przynależność do dyskursu postkolonialnego, a także do *Stu lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza z powodu podobieństwa mitycznej i magicznej konstrukcji czasoprzestrzeni streszczającej niejako całą historię ludzkiej cywilizacji i poprzez skalę talentu młodego

⁸⁵ Ibidem, s. 101–102.

⁸⁶ T. Gioia, „Blogcritics magazine – The New Canon”, <http://blogcritics.org/archives/2009/03/14/0036393.php>.

jeszcze autora, którego powieść staje się aż tak popularna i znacząca. Można się z tymi porównaniami zgadzać lub nie, mnie zasadniczo wydają się uzasadnione, ale wspominam o nich, żeby podkreślić rangę, jaką zdobywa sobie Ben Okri, będąc wymieniany obok pisarzy o utrwalonej już sławie, co cieszy, bo zasługuje on na to, a nie jest łatwo uzyskać uznanie, kiedy tylu młodych, zdolnych twórców wywodzących się z obszarów postkolonialnych i piszących po angielsku staje razem w szranki. Natomiast fakt, że powieść *The Famished Road* wymieniana jest jako należąca do nowego kanonu w światowej literaturze współczesnej, jest także dowodem na docenienie dobrej jakości realizmu magicznego i na jego żywotność i zdolność do interesującej ewolucji⁸⁷.

A skoro poświęciłam sporo miejsca próbie przybliżenia afrykańskiego myślenia magicznego, pojmowania świata jako *universum* wzajemnie przenikających się bytów działających poprzez wspólną im energię, to pożegnajmy Bena Okri cytatem z *The Famished Road*, który, wydaje mi się, świetnie oddaje takie właśnie myślenie w wydaniu ludowym, tym razem w kontekście zabarwionym lekkim humorem, a pokazuje też zdolność rozciągania takiej percepcji bytów na technologiczne zdobycze cywilizacji i bardzo ogólnoludzkie cechy, czyli pożądanie lepszego, wygodniejszego życia, a także, niestety, nie zawsze życzliwy stosunek do bliźnich. Oto jak zielarz, znachor i trochę szaman zachwala samochód, w który zaopatrzyła się Madame Koto, jedna z najbardziej barwnych postaci tej powieści; najpierw powiada on, że pojazd ów przyniesie jej mnóstwo pieniędzy i dobrobyt, a potem dodaje:

Anyone who thinks evil of you, may this car run them over in their sleep. This car will hunt out your enemies, pursue their bad spirits, grind them into the road. Your car will drive over fire and be safe. It will drive into the ocean and be safe. It has friends in the spirit world. Its friend there, a car just like this one, will hunt down your enemies. They will not be safe from you. A bomb will fall on this car and it will be safe. I have opened a road for this car. It will travel all roads. It will arrive safely at all destinations⁸⁸.

Jeżeli działania duchów w utworze Bena Okri wydały się nam drapieżne i groźne, a kontakty świata żywych ze światem umarłych przedziwne i nawet przestraszające, to w porównaniu z następnym przywołanym przeze mnie utworem mogą się okazać stosunkowo stonowane. Myślę o powieści Toni Morrison *Umiłowana* (*Beloved*). Pozornie pożegnaliśmy Afrykę, ale nie do końca, gdyż Toni Morrison jest pisarką afroamerykańską i to bardzo świadomą swoich korzeni z czarnego kontynentu, a ta świadomość jest obecna i twórczo przekształcona w jej prozie. Bohaterami powieści

⁸⁷ Ibidem, a także artykuły i eseje wymienione na stronie British Council o Benie Okri.

⁸⁸ Ben Okri, *The Famished Road*, Vintage, London 1991, s. 380–381.

afroamerykańskiej noblistki (Nobel literacki 1993) są najczęściej czarni niewolnicy z amerykańskiego Południa lub ich potomkowie w prostej linii, często poszukujący jakichkolwiek informacji o swoich przodkach, o swoich rodzinach. Takie właśnie poszukiwania stanowiły ważny wątek w utworze *Song of Solomon*, o którym piszę w rozdziale III, *Skrzydlate postacie mocno stąpające po ziemi*, a w *Umiłowanej* główne postacie są zbiegami ze stanu niewolniczego, którzy już po ustanowieniu zniesienia niewolnictwa uciekali na Północ od właścicieli, którzy wcale nie zamierzali ich uwolnić. Toni Morrison używa technik właściwych dla nurtu realizmu magicznego, żeby przedstawić kulturę afroamerykańską, ów sposób widzenia świata, synkretyzmy religijne charakterystyczne dla tej grupy etnicznej i kulturowej, ale chyba przede wszystkim po to, żeby odtworzyć pamięć o ich losach i ich przodkach. Jak pisze Richard Todd, najważniejszą chyba funkcją realizmu magicznego w utworach pisarzy północnoamerykańskich jest uzupełnianie historii tego kontynentu przez opisywanie losów różnych grup etnicznych współtworzących dzieje tamtych obszarów, ale długo ignorowanych, zdominowanych przez kulturę kolonialistów, i w ten sposób pomóc choć częściowo określić złożoną tożsamość ich mieszkańców⁸⁹.

Sethe, centralna postać w *Umiłowanej*, jest taką właśnie byłą niewolnicą zbiegłą na Północ. Najbardziej koszmarne wydarzenie w jej życiu ma miejsce, kiedy dopada ją pogoń (byli właściciele próbowali w ten sposób odzyskać zbiegów). Zaszczuta i otoczona ze wszystkich stron, kiedy wydaje się, że zostanie znowu zawleczona na Południe, półprzytomna z rozpacz i lęku zabija własne dziecko, żeby nie musiało podzielić jej losu. To właśnie duch tej zabitej córeczki staje się tytułową Umiłowaną. W pierwszej fazie swoich działań interwencyjnych wśród żywych duch stosuje, można powiedzieć, metody „klasyczne”: straszy w domu, gdzie przebywa jego matka, dzieciobójczyni, i młodsza siostra. Do domu nikt nie odważa się przychodzić, bo cała okolica wie, że to dom nawiedzony i że dzieją się tam rzeczy, od których włos jeży się na głowie.

Co prawda, nawet to „klasyczne” straszenie jest bardzo urozmaicone i opisane z wieloma szczegółami (choćby pojawianie się czerwonego blasku czy światła – jeśli weszło się w jego krąg to odczuwało się bezbrzeżny smutek) jest pomyślane tak, by odsłonić drugie dno magiczne: widzialne fizycznie światło i niewidzialna, ale doświadczana intensywnie emocja, czyli technika „przyszywania” skutku działania nadprzyrodzonej obecności do fizycznej, dającej się zobaczyć jej manifestacji. Ale dopiero w drugiej fazie interwencji

⁸⁹ Zob. R. Todd, *Narrative Trickery and Performative Historiography: Fictional Representation of National Identity in Graham Swift, Peter Carey and Mordecai Richler*, [w:] L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magical Realism. History, Theory, Community*, Duke University Press 1995.

ducha Umiłowanej dzieją się rzeczy tak niesamowite i nietypowe, że darmo by było szukać analogii na przykład w tradycyjnych tekstach fantastyki czy grozy, opowiadających o obecności duchów, która przeraża czytelnika.

Druga faza zaczyna się od momentu, kiedy duch Umiłowanej przybiera postać dorosłej, młodej dziewczyny, przychodzi do domu pod numerem 124 i zamieszkuje razem z matką i siostrą. Tak, jakby przez te lata dorosła w zaświatach, bo traci życie przecież jako malutkie dziecko dopiero uczące się chodzić. Niesamowitość tej sytuacji nie polega jednak tylko na tym, że duch osoby umarłej włącza się w codzienne życie w sposób identyczny jak inni żywi mieszkańcy domu, że je, pije, myje się, a niektóre cechy jej wyglądu są opisane ze wszystkimi szczegółami (na przykład kiedy Denver, jej siostra, zaplata jej włosy w mnóstwo małych warkoczyków), ale raczej niesamowitość, a nawet pewien rodzaj grozy wynika z jej zupełnego spokoju i łagodności przy równoczesnym zasugerowaniu czytelnikowi, że to ten sam duch, który tak gwałtownie i drapieżnie upominał się o swoje miejsce wśród żyjących, będąc niewidzialną obecnością. Narasta coraz większe napięcie, zwłaszcza że nie wszyscy domownicy rozpoznają Umiłowaną od razu.

Jeżeli prawdą jest, że, jak to określają językoznawcy i specjaliści od poetyki i retoryki, angielski charakteryzuje się skłonnością do niedomówienia i że twórcy literatury piszący w tym języku szczególnie chętnie posługują się tą formą, to Toni Morrison jest mistrzynią w tym zakresie. Niedomówienie oraz dwuznaczność są formami specjalnie użytecznymi dla autora piszącego w stylu realizmu magicznego i afroamerykańska pisarka znakomicie je wykorzystuje w celu stworzenia postaci, której jednoznaczna przynależność do świata żywych lub do świata umarłych jest niemożliwa do określenia. Na spotkaniu z czytelnikami w Book Club w Londynie, nagrany dla BBC World Service (03.01.2009), autorka *Umiłowanej* mówiła, że jeśli chodzi o tożsamość młodej kobiety, która wprowadza się do domu Sethe, świadomie zostawia możliwość zarówno interpretacji zupełnie magicznej, jak i racjonalnej dopuszczającej tylko skutki pewnych dziwnych zbiegów okoliczności. Taka świadoma strategia pisarza jest interesująca, ale to, co nas zachwyca jako czytelników, to przede wszystkim jakość efektu tej strategii, czyli, według mnie, realizm magiczny doprowadzony do perfekcji stylistycznej poprzez niesłychanie delikatnie przeplecione ze sobą naprzemiennie szczegóły mogące świadczyć o tym, że Umiłowana jest duchem, lub stwarzające możliwość tylko pomyłki, złudzenia, zbiegu okoliczności, dziwnego wrażenia. Jako jeden z najlepszych tego przykładów przytoczmy scenę, w której Sethe rozpoznaje w młodej kobiecie swoją zmarłą córkę po melodii, którą nuci Umiłowana, a którą Sethe śpiewała tylko swoim dzieciom, a więc też jej jako dzidziusiowi, i której, wydawałoby się, nikt inny nie mógł znać.

„I made that song up” said Sethe „I made it up and sang it to my children. Nobody knows that song but me and my children”.
Beloved turned to look at Sethe. „I know it” she said⁹⁰.

Mogło być tak, jak myśli Sethe, i mogło jej się wydawać, że nikt inny nie słyszał, a przecież nie można tego wykluczyć, jesteśmy na idealnie zamglonej granicy między niesamowitą a racjonalną interpretacją, między magiczną rzeczywistością, której percepcję otwiera intuicja matki, a złudzeniem, które mogłoby się brać choćby z tego, że Sethe tak bardzo chce, żeby to była Umiłowana, mimo że się tego równocześnie obawia. Ta przedziwna relacja matki i córki jest bowiem, mimo horroru tego zabójstwa, pełna obustronnej miłości. Sethe zabiła Umiłowaną właśnie z miłości, choć było to równocześnie straszne, i zapłaciła za to wysoką cenę, ale kiedy otwiera się możliwość, że może teraz dzień w dzień mieć przy sobie tę, za którą tak tęskniła, uważa to za cud, ale cud, na który nie można reagować jak na coś niesamowitego, bo to cały czas było realne: „No gasp at a miracle that is truly miraculous because the magic lies in the fact that you knew it was there for you all along”⁹¹. Ten fragment pasuje do wielu rozważań znawców literatury, którzy starali się określić istotę realizmu magicznego, między innymi używając sformułowania, że jest to odsłanianie cudowności ukrytej za fasadą codzienności, a która pulsowała gdzieś cały czas pod spodem⁹². Umiłowana jest więc jednym z najbardziej intrygujących duchów wśród tych, jakie znajdujemy w tekstach realizmu magicznego choćby przez to, że potrafi być istotą straszną, drapieżnie ingerującą w świat żywych, mszczącą się za to, że pozbawiono ją szansy dorastania wśród żywych, ale też przybiera postać łagodnej, delikatnej kobiety, a na końcu jest, tak jak duchy u Garcíi Márqueza, u Rulfa, u Cortáзара czy u Oyeyemi, duchem cierpiącym z powodu okropnej samotności, której opis jest jednym z najbardziej przejmujących fragmentów tej powieści:

There is a loneliness that can be rocked. Arms crossed, knees drawn up, holding, holding on, this motion, unlike a ship's, smooths and contains the rocker. It's an inside kind – wrapped tight like skin. Then there is a loneliness that roams. No rocking can hold it down. It is alive, on its own. A dry and spreading thing that makes the sound of one's own feet going seem to come from a far-off place.

Everybody knew what she was called, but nobody anywhere knew her name. Disremembered and unaccounted for, she cannot be lost because no one is looking for her, and even if they were, how can they call her if they don't know her name?⁹³

⁹⁰ T. Morrison, *Beloved*, Vintage, London 2005, s. 207.

⁹¹ Ibidem, s. 207–208.

⁹² Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, rozdz. *Realizm magiczny*, s. 329–330.

⁹³ T. Morrison, *Beloved*, s. 323.

W tym braku imienia, w nienazwaniu, mieści się też symboliczne znaczenie Umiłowanej jako jednej z milionowej rzeszy czarnych niewolników z Afryki przywiezionych do Ameryki, pozbawionych wszystkiego, a w tym może najbardziej boleśnie – imienia. To, jak bardzo ważne jest imię, nazwisko, nazwa języka i sam utracony język danej grupy etnicznej, i jak tragicznie przeżywali afrykańscy niewolnicy utratę tychże pisze Toni Morrison w prawie każdym swoim utworze, między innymi w *Song of Solomon*. W *Umiłowanej* imiona bohaterów powieści są rozpaczliwie formowane ze skrawków przypadkowych określeń, zasłyszanych zwrotów czy cytatów, albo efektem „numerowania” poszczególnych „egzemplarzy” niewolników. I tak „Umiłowana” wzięta została z przemowy na pogrzebie, którą pastor zaczął od słów „Dearly Beloved” („Umiłowani”)⁹⁴, „Paul D” na plantacji był jednym z Paulów, każdy, dla rozróżnienia dostawał literę A, B, C, D, etc., „Denver”, siostra Umiłowanej – nazwa miasta, do którego szła dziewczyna, która pomogła Sethe przy połogu, jedna z postaci w *Umiłowanej* nazywa się „Stamp Paid” – czyli „opłata za znaczek pobrana” lub „opłata skarbową uiszczona” – te urzeczowione osoby, które próbują odzyskać godność, skrawek tożsamości, odebrane im człowieczeństwo poprzez imiona choćby i śmieszne czy brzydkie, ale pozwalające im jakoś zaistnieć – to bardzo charakterystyczne dla świata przedstawionego w powieściach afro-amerykańskiej noblistki. Wydaje mi się, że ten element dramatycznej historii czasów niewolnictwa kładący się cieniem na wiele pokoleń późniejszych musiał szczególnie mocno być uświadomiony i przeżywany przez Toni Morrison, bo powraca w jej prozie ze szczególną intensywnością.

Tu wracamy do pierwszej funkcji, jaką wymieniłam, zaczynając omawianie *Umiłowanej*, czyli do odtwarzania i przywracania pamięci, a tym samym tożsamości niedysyjszym mieszkańcom Afryki zamienionym w niewolników w Ameryce, których udział w kształtowaniu się Stanów Zjednoczonych nie został pozytywnie zapisany, ale przynajmniej parę fragmentów z tej układanki, jaką jest historia, można wyobraźniowo domyślnie uzupełnić poprzez obraz literacki i to właśnie Toni Morrison stara się robić, między innymi używając stylistyki realizmu magicznego.

A więc duch zabitego dziecka z *Umiłowanej* jest chyba najbardziej złożoną istotą spośród literackich przykładów omawianych przeze mnie w tym

⁹⁴ Do imienia „Beloved” („Umiłowana”) dopasowane jest też motto z Listu do Rzymian: „I will call them my people, / which were not my people, / and her beloved, / which was not beloved”. (romans 9:25); „Nazwę »lud nie mój« – ludem moim, / a »nie umiłowana« – umiłowana”, [List do Rzymian 9:25], wskazujące na potrzebę bycia mniej samotnym poprzez wybranie i umiłowanie przez Boga, Chrystusa, który szczególnie pochyla się nad odtrąconymi i krzywdzonymi, pozbawionymi imienia i daje im imię poprzez swoje umiłowanie ich, czarnym niewolnikom takie wybranie było chyba bardziej niż innym niezbędne. Motto znajduje się na pierwszej stronie powieści Toni Morrison, *Beloved*, s. 3.

rozdziale, jest bowiem straszliwie samotny, upominający się drapieżnie o swoje miejsce wśród żywych, zdolny do zemsty, a równocześnie czuły i łagodny, wreszcie – symbolizujący tragiczny los całej ogromnej rzeszy czarnych niewolników amerykańskich i stąd chyba swoista „dedykacja” na pierwszej stronie książki: „Sixty million and more”⁹⁵.

Podążając tym tropem, jako następną tworzącą znakomite teksty z nurtu realizmu magicznego omówię tu Louise Erdrich⁹⁶. Erdrich – też Amerykanka pochodząca z bardzo pokrzywdzonej mniejszości etnicznej, również umiejąca użyć swojego talentu literackiego nie do ideologicznej walki, tylko do mądrego, delikatnie wycieniowanego portretu społeczności indiańskiej i metyskiej z wszystkimi jej słabościami i z pięknem dawnych tradycji umierających, ginących. Też kobieta, potrafiąca uzupełnić historię, pisaną dotąd przeważnie przez mężczyzn, obrazami dostrzeżonymi dzięki kobiecej właśnie wrażliwości i intuicji.

Akcenty pomiędzy realizmem historycznym, psychologicznym i socjologicznym a percepcją i myśleniem magicznym w powieściach Louise Erdrich są ustawione nieco inaczej niż w utworach wyżej omawianych, ale obszar wzajemnego przenikania się świata duchów, wszelkiego rodzaju, a świata żywych tu na ziemi jest pięknie i przekonująco przedstawiony⁹⁷.

Motyw obecności umarłych wśród żywych i żywych wśród umarłych pojawia się w jej prozie dosyć często i jest ważną częścią świata przedstawionego wyrażającego życie współczesnych mieszkańców Ameryki Północnej, podporządkowanych nowoczesnej, racjonalnej, technologicznej cywilizacji białej rasy, ale noszących w sobie jeszcze okruchy tego widzenia i odczuwania otaczającej ich rzeczywistości, jakie należały do ich indiańskich przodków. Louise Erdrich, Amerykanka, ma w sobie zarówno krew niemieckich imigrantów, jak i krew Indian Chippewa. Chippewa, zmuszeni do osiedlenia

⁹⁵ T. Morrison, *Beloved*, strona nienumerowana, przed pierwszą stroną numerowaną.

⁹⁶ Na temat prozy Louise Erdrich i historii oraz mitologii Indian Chippewa (Ojibwa) zob. I. Hallowell, *Ojibway Ontology, Behavior and Worldview*, [w:] *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*, S. Diamond (ed.), Columbia University Press, New York 1960; C.A. Jacobs, *The Novels of Louise Erdrich: The Stories of Her People*, Peter Lang Publishing, New York 2001; H. Jaskoski, *From the Time Immemorial: Native American Traditions in Contemporary Short Fiction*, [w:] *Louise Erdrich's „Love Medicine”: A Casebook*, H.D. Sweet Wong (ed.), Oxford University Press, New York 2000; P. Riley, *The Mixed Blood Writer as Interpreter and Mythmaker*, [w:] *Understanding Others: Cultural and Cross-Cultural Studies and the Teaching of Literature*, J. Trimmer and T. Warnock (eds), NCTE, Urbana 1992.

⁹⁷ Wiele cennych informacji na temat prozy Louise Erdrich otrzymałam też od Agnieszki Gondor-Wiercioch, anglistki i komparatystki, która pisała pod moim kierunkiem pracę magisterską *Magical Realists' Quest in Search of a Lost Identity: William Goyen and Juan Rulfo*, a jej praca doktorska *Dwa światy, dwie pamięci – dylemat wielokulturowości w wybranych utworach Louise Erdrich i José Martí Arguedasa*, pisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Jarzębskiego została opublikowana w 2009 roku w Krakowie.

się w rezerwatach w stanach Wisconsin, Minnesota i North Dakota, przybyli na teren Stanów Zjednoczonych z Kanady (XVIII/XIX w.) już jako Metysi, efekt związków małżeńskich, lub innych, z osadnikami francuskimi, co zostawiło ślady w języku i religii. Proces asymilacji indiańskich przodków amerykańskiej pisarki odbywał się więc już od około dwustu lat i był, i jest bardzo złożony, właściwie nie można go dalej nazwać zakończonym. Odgałęzienie plemienia Chippewa (należącego do wielkiej rodziny Indian Algonkiańskich z obszarów Wielkich Jezior, ale w Kanadzie spokrewnienie też z Indianami Cree), z którego pochodzili dziadkowie Erdrich od strony matki, osiedleni byli w rezerwacie Turtle Mountain.

Louise Erdrich należy do tego pokolenia Amerykanów, którego część uczestniczyła bardzo aktywnie w ruchu (lata 60.–70. XX wieku) wielkiego przebudzenia świadomości etnicznej odrębności potomków pierwotnych mieszkańców tego kontynentu, wartości własnej kultury i walki o choć minimalną rekompensatę za doznane krzywdy. Pisarka uczyła się języka swoich indiańskich przodków i zajęła się studiami nad historią i kulturą plemion Ameryki Północnej, ale równocześnie miała stały kontakt z tą częścią swojej rodziny, która mieszkała jeszcze w rezerwacie, więc jej poszukiwania to nie tylko rozważania teoretyczne. Szczególnie cenne, zarówno dla jakości literackiej jej powieści, jak też dla wartości poznawczych zawartych w jej tekstach, jest to, że Erdrich nie używa swojego pochodzenia indiańskiego jako karty do rozgrywania walki propagandowej, roszczeniowej czy mogącej dać jej większą popularność. Nie ma w jej tekstach tonu obwiniającego białych o całe zło, a przedstawiającego rdzennych mieszkańców jako wcielenie cech pozytywnych. Powieści Louise Erdrich to przede wszystkim dobra literatura, a także wyjątkowo mądrze wyważony obraz tego, jak bardzo złożona jest historia wzajemnych relacji Indian i tych, którzy wprowadzili się na kontynent Ameryki Północnej bez zaproszenia.

Swoją wiedzę na temat mitów Indian Chippewa, przekazaną zwłaszcza przez jej dziadka Patricka Gourneau, a także tą zdobytą na studiach, przetwarza Erdrich w świecie przedstawionym swoich powieści, ukazując sposób widzenia siebie i otaczającej rzeczywistości charakteryzujący osoby należące jeszcze poprzez swoją mentalność do kultury indiańskiej, równocześnie nieustająco dopasowujące się do życia we współczesnym społeczeństwie amerykańskim, zdominowanym oczywiście przez mentalność rasy białej. Tak jest też z motywem wzajemnego przenikania się świata żywych i umarłych.

Jednym z przykładów zamazywania granicy między mieszkańcami krajiny po drugiej stronie śmierci a żywymi jest przedstawiana w prozie Erdrich parokrotnie sytuacja powracania osoby umarłej po to, by w jakiś sposób

umocnić, wesprzeć żyjącego członka rodziny lub czasem nawet całą wspólnotę czy społeczność, wśród której zmarła osoba do niedawna żyła. Takie właśnie funkcje pełnią powroty duchów Fleure i June⁹⁸.

Zresztą sposób, w jaki zostaje przedstawiona sama śmierć June, już jest zamazywaniem tej granicy. Trudno o bardziej zamglony obraz. Przedstawienie śmierci jako przejścia z jednego świata do drugiego nie jest tu użyte jako określenie metaforyczne, tylko jako rzeczywisty bardzo długi marsz, który zaczyna się po tej stronie a kontynuowany jest po tamtej. Byłoby to chyba właśnie owo przetworzenie mitów, a nawet już też konkretnych wierzeń indiańskich dotyczących śmierci. Dusza człowieka wyruszała w drogę, miała dołączyć do innych będących już po tamtej stronie, dołączyć do maszerujących po ścieżkach myśliwych, do dusz zwierząt upolowanych przez tychże myśliwych, do różnych postaci, ale będących zdecydowanie w ruchu. Na taką ścieżkę wyruszy w zaświaty Fleur, w powieści Erdrich *Tracks*, aby spróbować odzyskać swoje zmarłe tuż po urodzeniu dziecko, o czym będzie mowa za chwilę. Śmierć June nie jest właściwie opisana, tylko bardzo subtelnie zasugerowana właśnie w sposób, który łączy się z indiańskim obrazowaniem maszerujących, wędrujących osób umarłych, gdyż mają oni postać ludzi lub zwierząt nieróżniących się od żywych, a równocześnie to podkreślanie podobieństwa krainy umarłych i żywych wpisuje się w poetykę realizmu magicznego. Na jednym poziomie, czysto realistycznym w tradycyjnym użyciu tego określenia, June po prostu wyrusza do domu, do rezerwatu, na piechotę i zaskoczona przez potężną śnieżycę ginie, nigdy nie dociera do domu, tego materialnego domu w rezerwacie, a równocześnie, na poziomie magicznym, opartym o wierzenia Indian Chippewa, dociera wreszcie do swojego domu w sensie duchowej, plemiennej i kulturowej przynależności:

Even when it started to snow she did not lose her sense of direction. Her feet grew numb, but she did not worry about the distance. The heavy winds couldn't blow her off course. She continued. Even when her heart clenched and her skin turned crackling cold it didn't matter, because the pure and naked part of her went on.

The snow fell deeper that Easter than it had in forty years, but June walked over it like water and came home.

A dwie linijki dalej Albertine, inna bohaterka powieści, tak pisze o śmierci June:

⁹⁸ Analogiczną funkcję pełnią powroty ducha ojca Pilate i Macon Dead w *Song of Solomon* Toni Morrison i ducha-duszy wcielającej się w ciało drugiej żony wdowca w *Ester Kreindl Druga* Isaaca B. Singera; są to różne warianty podobnej funkcji, podobna jest motywacja duszy powracającej, mimo bardzo odmiennych okoliczności w jakich te powroty się odbywają.

– It was almost hot by the week after Easter, when I found out, in Mama's letter, that June was gone – not only dead but suddenly buried, vanished off the land like that sudden snow⁹⁹.

Takie opisanie tej śmierci pozwala na interpretację, z jednej strony, całkowicie racjonalną, wzmocnioną równocześnie kontekstem psychologicznym i socjologicznym, wyjaśnieniem tej śmierci jako częściowo samobójczej, gdyż poprzedza ją opis sytuacji (scena zbliżenia erotycznego z przypadkowo spotkanym mężczyzną pogłębia jeszcze samotność i alienację bohaterki), która wskazuje na coraz bardziej boleśnie odczuwane przez June wyobcowanie ze świata białych, miasto, z którego wraca do rezerwatu, jest jej wrogiem i obce, a w samym rezerwacie czeka ją innego rodzaju frustracja i odtrącenie przez społeczność niemogącą jej dać wsparcia, z prawie nieistniejącym już poczuciem własnej wartości, chorobliwie naznaczoną ubóstwem i alkoholizmem. A równocześnie naszkicowane jest w późniejszych partiach tekstu ukazanie tej śmierci i późniejszych powrotów June jako wyzwolenia, jako wreszcie uzyskanej swobody, za którą zawsze tęskniła (wielokrotnie powraca w tekście powieści *Love medicine* informacja, że June najlepiej zawsze czuła się w lesie i mogła uczyć się jeszcze od ostatniego umierającego polować dawnym indiańskim sposobem Eliego, etc.).

W takim kontekście jej przejście na drugą stronę, w zgodzie z wierzeniami Chippewa, pozwala jej być duszą szczęśliwą, wreszcie w jakimś rodzaju harmonii ze światem żyjących po tamtej stronie duszami przodków i zwierząt. Nic więc dziwnego, że jeden z powrotów June do świata żywych odbywa się pod postacią sarny. Znowu zachowane są całkowicie reguły realizmu magicznego: zostajemy pomiędzy interpretacją zupełnie racjonalną a magiczną. Racjonalna to były mąż June, Gordy, w bardzo już zaawansowanym stadium alkoholizmu, i tego wieczora będąc kompletnie pijany, także i dlatego, że zaczął znowu pić o wiele więcej po śmierci June, do której był ogromnie przywiązany, mimo że od dłuższego czasu już nie byli razem, jadąc samochodem potrąca sarnę i bierze ją do samochodu, a ponieważ jest zamroczony, więc wydaje mu się, że sarna przemienia się w ludzką postać jego zmarłej żony, którą uderza, nie mogąc znieść jej pełnego wyrzutu, jak mu się zdaje, wzroku. Interpretacja magiczna to: June, mając już swobodę przybierania różnych postaci po śmierci, w tym zwierząt, pojawia się jako sarna na drodze, którą jechał Gordy, poruszona jego cierpieniem, i chcąc go może uchronić od jeszcze gorszej sytuacji, choć nie udaje jej się nic dobrego osiągnąć, bo autodestrukcyjne mechanizmy zaszły już u Gordiego, jak u wielu innych mieszkańców rezerwatu, zbyt daleko. Erdrich pokazuje, że proces autodestrukcji pogłębia się u Amerykanów

⁹⁹ L. Erdrich, *Love Medicine*, Bantam Books, Toronto–New York–London–Sydney–Auckland 1984, s. 6–7.

pochodzenia indiańskiego także i z powodu ich własnej słabości, ale zaczął się z powodu pozbawienia ich przestrzeni i struktur społecznych, w których mogli funkcjonować, zachowując godność i poczucie własnej wartości. *Love medicine*, w której dzieje się ta scena z sarną-duchem, jest chyba zresztą najbardziej przygnębiającą z powieści Louise Erdrich, jeśli chodzi o obraz degeneracji mieszkańców rezerwatu i tych, którzy z niego spróbowali uciec, ale mając już w sobie chorobę samozniszczenia (King i, w dużym stopniu, choć nie do końca, Lipsha). Natomiast powrót ducha June w *The Bingo Palace* jest o wiele bardziej optymistyczny w wymowie i bardzo oryginalny w sposobie obrazowania. June powraca tu do świata żywych, a konkretnie do swojego syna Lipshy i jego ojca Gerry'ego jako duch chyba najbardziej amerykański: w samochodzie, na autostradzie!

Out of nowhere, like a star, it rushes in a hollow of wind. This car gives off its own light, a flash of fire and deep blue, and it stays steady with us, almost glowing in the wall of snow. Running neck and neck to us, it breasts the impossible drifts, floats over them like a soundless ice blue skiff.

I suppose I should be more amazed than I am to see that it is June's car, and that she is driving. We see her silhouette, the barest outline of her, head high, hands resting on the wheel, one elbow on the open window ledge. Her hair is a black net, her back is held straight. We see her shrug her shoulders once, and smile through the clouds and frost.

My dad leans forward, grips the wheel, his voice ragged and amazed.

„June!”

He calls to her, begging her to stop although of course she can't hear. And then he starts to follow her car¹⁰⁰.

Samochód-widmo prowadzony przez kobietę-ducha pojawia się, kiedy Gerry i Lipsha znajdują się w dramatycznej sytuacji: uciekają skradzionym samochodem, w którym jest też czyjeś maleńkie dziecko, goni ich policja i zaczyna się niebezpieczna śnieżycą. Na początku wydaje się, że June chce im tylko wskazać drogę ucieczki z zablokowanego śniegiem odcinka autostrady, ale w rezultacie jej zjawienia się Gerry przesiada się do samochodu-widma i odjeżdża w zaświaty razem z June, którą najbardziej zawsze kochał i której dalej pożąda.

He's drawn to June, lost in the surge of his own feelings.

The door slams. I sit waiting for a moment, hoping, watching. I see him slide into the passenger's side of the blue car and then, a small pause, and her headlamps go on. It isn't that he doesn't care for me. I know that, it's just his own want is too deep to resist. June's beams trace the air, open spaces in the dark wind, and the car begins to move. I watch it until snow slams down over us, covering the windshield¹⁰¹.

¹⁰⁰ L. Erdrich, *The Bingo Palace*, Harper Collins Publishers, 1995, s. 256–257.

¹⁰¹ Ibidem, s. 258.

Granica między światami żywych tu i żywych tam zostaje znów, jak przy scenie śmierci June, zamazana. Śnieg pełni tu funkcję podwójną: wzmacnia realistyczny kontekst (północna część kontynentu, ostre zimy) i równocześnie stwarza przestrzeń zamgloną, w której swobodnie poruszają się byty z obu światów. Louise Erdrich wielokrotnie używa „śnieżnego kontekstu” do opisu przekraczania granicy między życiem a śmiercią, umiejętnie wykorzystując bogactwo skojarzeń, jakie możemy mieć ze zjawiskiem padającego śniegu: nieprzejrzystość, ale częściowa widoczność, miękkość i delikatność dotyku, ale też poczucie zagrożenia zasypaniem i zamrożeniem – daje to możliwość stworzenia bardzo pięknego poetycko obrazu i nośnego w przesłaniu potencjalnie magicznym, wpisującym się w wierzenia, w świat pozaracjonalny, ale bardziej bliski złożoności realnego świata, a równocześnie silnie realistycznego w pełnej zgodzie z klimatem, terenami okolic północnej granicy Stanów Zjednoczonych, tak, jak odczuwają owe intensywnie śnieżne momenty mieszkańcy tamtych okolic każdej zimy.

Taki też śnieżny kontekst ma najbardziej rozbudowana scena pokazujuca przenikanie się wzajemne światów żywych i umarłych, czy też żywych tu i żywych, choć inaczej, tam. Fleur wyrusza w zaświaty, by spróbować odzyskać swoje zmarłe tuż po urodzeniu drugie dziecko. Kontekst tej sytuacji opisany jest techniką jak najbardziej tradycyjnego realizmu, a więc z uwzględnieniem wszystkich możliwych detali dotyczących: (a) czasu (historycznego, jest rok 1919, lata 1912–1919 to lata wielkiego głodu i chorób z wycieńczenia i mrozu, w czasie których to lat wymarła duża część plemienia Chippewa), (b) miejsca (tereny rezerwatu, właściwie jego obrzeża nad jeziorem – miejsce jednocześnie sporne i sakralne), (c) klimatu (północna część amerykańskiego Mid-West), (d) pory roku (zima i to szczególnie ostra), (e) grupy społecznej (Fleur i Eli są właściwie podwójnie wykluczeni: jako Indianie i jako para kochanków nie związana ślubem), (f) charakterystyki psychologicznej postaci, ich motywacji i wzajemnych skomplikowanych relacji (związek Fleur i Eliego nie był akceptowany przez resztę społeczności z rezerwatu i poza nim, oni sami w relacji do siebie nawzajem przechodzą kryzys, Pauline nienawidzi Fleur, równocześnie boi się jej mocy szamańskiej, ale pragnie zmusić Fleur do podporządkowania się obrządkowi chrześcijańskiemu, katolickiemu, tak jak ona go pojmuje), stan zdrowia bohaterki (wyczerpana, tuż po ciężkim porodzie, umierająca kobieta).

Wszystkie te okoliczności są przybliżone, zasugerowane poprzez pełen dobrze dobranych szczegółów opis. Ta sama technika szczegółowego, w tym obfitującego w zmysłowe, fizyczne doznania, opisu zostaje użyta do przedstawienia czynności, zachowań, odczuć osoby, która przechodzi na drugą stronę i jest już pomiędzy zmarłymi ludźmi i zwierzętami.

Opowiada Pauline, która jest równocześnie narratorem i uczestnikiem wyprawy w zaświaty. Idzie za Fleur, przestraszona, ale zbyt zafascynowana, żeby zawrócić:

I saw that she was dying, despite the medicines, despite all that I could do, all the prayers I had lifted. (...)

The fire in the stove went out, the moon rode behind a cloud. The lamp recovered for a moment and I saw Fleur walk to the door, open it, step through.

A swirling blackness lowered, lifted, and when I pulled away, the knife from between my thighs, dropped. I followed her. (...)

I came up behind them, dogged their vague blue forms as they walked the trail at the edge of the lake, a path that broadened when it swerved around the village to run due west.

I had been everywhere on the reservation, but never before on this road, which was strange because it was so wide and so furiously trodden that the snow was beaten to rigid ice. (...)

From then on we gained a quiet rhythm, our legs tireless and strong. There was no weakness in either of us. No fear. The cold was gone. We skated on our bark shoes, floated the iced pathway along with other Indians. How odd there were so many, and still hungry, too. The twigs were snapped along the way for something to chew, and all the moving water sipped from the streams.

We glided west, following the fall of night in a constant dusk. We passed dark and vast seas of moving buffalo and not one torn field, but only earth as it was before. (...)

Those who starved, drank, and froze, those who died of the cough, (...) all were here¹⁰².

Warta zauważenia jest płynność przechodzenia jednej rzeczywistości w drugą w opisie drogi: znana tak dobrze ścieżka, biegnąca wzdłuż jeziora znajdującego się na skraju rezerwatu, zakręca na zachód (kierunek w jakim zdążają zawsze dusze zmarłych w wierzeniach Indian) i staje się szerokim gościńcem, na którym śnieg ubity jest już w lód przez tysiące stóp (stopy są przecież czymś bardzo wydawałoby się materialnym) osób – duchów, dusz. Droga, po której wędrują razem: umierająca, ale jeszcze żywa Fleur, całkiem żywa Pauline i nieprzeliczone duchy zmarłych Indian i bizonów, prowadzi do miejsca, w którym duchy zmarłych grają w karty i do tej gry włącza się Fleur; gra o odzyskanie dziecka, o to, by móc zabrać je ze sobą z powrotem do krainy żywych, na ziemię, do mroźnego, zasypanego śniegiem rezerwatu, gdzie jest strasznie, ale gdzie jeszcze płonie życie, innym płomieniem niż to ognisko, wokół którego skupiły się duchy umarłych graczy:

(...) she crept toward the blaze and stood outside a circle of people. They were huddled watching a game. Three men played. (...)

¹⁰² L. Erdrich, *Tracks*, Henry Holt and Company, Inc., New York 1988, s. 159–160.

They play for drunkenness, or sorrow, or loss of mind. They play for ease, they play for penitence, and sometimes for living souls.

Fleur walked through the crowd.

Deal me in – she said¹⁰³.

Motyw gry, z wyraźnym podkreśleniem hazardu, gry, która zdaje się i jest zabawą, a równocześnie jest śmiertelnie ważną częścią życia, jest bardzo ciekawym elementem wierzeń Indian Chippewa. W powieściach Louise Erdrich znajdujemy wielokrotnie odzwierciedlenie tego motywu w scenach ukazujących grę w karty, w kości, w bingo, które pozornie są sytuacjami błahymi, ukazującymi rozrywkę, a równocześnie ich drugie dno to walka o życie i o odzyskanie ziemi.

Taką sceną jest w *Tracks* inna, wcześniejsza niż ta w zaświatach, gra w karty między Fleur a tymi, którzy ją skrzywdzili i upokorzyli, kiedy pracowała wśród białych poza rezerwatem, która staje się grą, w której dokonuje się zemsta, częścią szamańskiego działania bohaterki, która ściąga na swoich wrogów także karę niszczącego żywiołu, tornado. Postać Fleur jest tu kluczowa dla przetworzenia w formie literackiej mitycznego Trickstera. A oto, jak Agnieszka Gondor-Wiercioch przybliży nam cechy i funkcje postaci Trickstera:

Trickster jest symbolizowany w kulturach indiańskich przez najsprytniejsze stworzenia, w zależności od wierzeń plemiennych jest on wyobrażany jako gronostaj, kruk, kojot, Człowiek-Pajak lub Wielki Zając. Indianie Chippewa nazywają legendarnego Trickstera Manabozho, Nanabozho lub Nanapush co tłumaczy się jako „Great Hare”; „Wielki Zając”. (...) Trickster przynosi swoim ludziom ogień, wiedzę medyczną, przywraca ład na świecie po potopie i gwarantuje swoim ludziom prawa do polowania. Zgodnie z mitologią Indianie Chippewa zawdzięczają swoje istnienie ciągłej pomocy Nanapusha. Jednocześnie jest figurą komiczno-heroiczną, symbolizującą równocześnie dobro i zło, ponieważ często łamie on zasady, miesza rytuały i zachowuje się inaczej niż inni członkowie plemienia z powodu natury oszusta. Kloppenburg proponuje przeanalizować Trickstera przez pryzmat jego najistotniejszych cech, które jednocześnie łączą go z bohaterami Erdrich: Trickster ma naturę spryciarza, ponadto cechuje go niepohamowany apetyt seksualny, jednocześnie pełni funkcję obrońcy i nauczyciela oraz nieustannie popełnia bezmyślne błędy¹⁰⁴.

Fleur, pochodząca z potężnego klanu szamanów (ród Pillagers), posiada, między innymi, zdolność wygrywania w prawie każdej grze hazardowej, w jakiej weźmie udział. Taką właśnie zdolnością obdarzony jest mityczny Trickster, taką samą odkryje w sobie wnuk Fleur, Lipsha. Zdolność ta mogła być też użyta w grze ze śmiercią.

¹⁰³ Ibidem, s. 160–161.

¹⁰⁴ A. Gondor-Wiercioch, *Dwa światy, dwie pamięci – Dylematy wielokulturowości w wybranych utworach Louise Erdrich i José Martí Arguedasa*, Kraków 2009, s. 146.

Fleur udaje się to wielokrotnie (utonięcia, z których wychodzi jednak żywa, podmienianie kogoś innego za siebie w momencie umierania, mieszkańcy rezerwatu boją się Fleur, gdyż wiedzą, a w każdym razie są o tym przekonani, że potrafi wysłać kogoś innego zamiast siebie w zaświaty, i to już na stałe, bo udało jej się wygrać w grę, oszukańczą zresztą, ze śmiercią). Ale tym razem, kiedy gra o swoje zmarłe dziecko, przegrywa. To znaczy wygrywa znów, jeśli chodzi o samą siebie, była przecież umierająca po porodzie, a wraca z powrotem do żywych, wygrywa też życie swojej pierwotnej córki, Lulu.

Warto na tym fragmencie tekstu, tej scenie, zatrzymać się i pokazać warsztat pisarski, jeśli chodzi o stylistykę realizmu magicznego, a mianowicie przenoszenie konkretnych rzeczy, bardzo materialnych, do świata, gdzie materia nie ma prawa funkcjonować w ten sam sposób, żeby „przyszyć” obszar zaświatów do świata żywych tu, na ziemi: w czasie gry o życie Lulu (która w tym momencie znajduje się jeszcze na ziemi, żywa), w zaświatach, w „rękach” duchów-graczy pojawiają się bucik dziecka i kosmyk jej włosów; oczywiście odzwierciedla to myślenie magiczne charakterystyczne dla religii animistycznych: talizmany i przedmioty o szczególnej energii, mogące kogoś ochronić lub im zaszkodzić – ale równocześnie w tekście literackim, w świecie przedstawionym powieści w stylu realizmu magicznego spełniona zostaje funkcja głębokiego realizmu rzeczywistości poszerzonej, czyli równouprawnienia innych wymiarów:

(...) Fleur, whose face went stupid and motionless, who sat frozen until Lily from his vest pulled out a curl of hair, black, and full of lights, Lulu's hair. In his fist he also clutched a small patent leather shoe. I started. I almost called out. Impossible! The child had worn those shoes as she ran for help that very same evening. Lily dropped the hair, the small shoe, upon the table and these three objects gleamed, alive among the polished rounds of bone that the players now anted and raised¹⁰⁵,

ale nie udaje jej się wygrać życia drugiego, zmarłego po porodzie dziecka, musi je oddać, zostawić w krainie umarłych.

(...) Fleur lost the first round.

She fell forward as though struck and her hair tumbled down around her arms. A woman appeared from behind she was the size and weight of my mother. I heard the whispers, the low talk, of how in her eagerness to die this woman had left her child among the living. She slowly put her hands out and pulled the swaddled baby from Fleur¹⁰⁶.

Cała ta scena wyprawy do krainy umarłych, marszu z umarłymi ludźmi i zwierzętami jest jednym z najpiękniejszych i najbardziej przejmujących

¹⁰⁵ L. Erdrich, *Tracks*, s. 161–162.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 161.

fragmentów w prozie Erdrich. Wrażenie odniesione przez czytelnika jest tak mocne między innymi dlatego, że płynność przechodzenia z jednego świata do drugiego zasugerowana sposobem opisu wędrówki dusz udziela się odbiorcy tekstu. Mamy uczucie współuczestniczenia równoczesnego w ciężkiej, surowej, przemarzniętej rzeczywistości rezerwatu, jego mieszkańców, tych, którzy próbują przetrwać mimo wszystko i zostać po tej stronie i równie realnej i namacalnej rzeczywistości tych, którzy wędrują już po tamtej stronie, ale drogą tak samo pokrytą zamarzniętym śniegiem, po której wieje ten sam lodowaty wiatr, idących z takim samym uporem i siłą, ale też z takim samym smutkiem, a nawet rozpaczą.

Efekt uprawdopodobnienia psychologicznego i socjologicznego rzeczywistości przedstawionej w powieści, w szczególności tej części, która dotyczy wzajemnego przenikania się światów żywych i umarłych, jest tutaj wzmocniony także przez tak mądrze wyważony w *Tracks* synkretyzm religijny. Portret psychologiczny Pauline, kluczowy dla tego problemu, odmalowany jest po mistrzowsku. Złożoność czynników, które składają się na jej zawieszenie między religią katolicką i wierzeniami Indian, jest tak znakomicie pokazana, że nie tylko stwarza wrażenie bardzo prawdopodobne jako portret indywidualny, ale także może być konstrukcją symboliczną dla zrozumienia przenikania się dwóch religii, dwóch mentalności, dwóch sposobów życia na tych obszarach, a może okaże się on częściowo adekwatny i dla innych.

Sylwetka psychologiczna Pauline nakreślona jest w kontraście do postaci Fleur. Fleur, pochodząca z potężnego rodu szamanów, Pilagers, jest wcieleniem mentalności i wierzeń Chippewa. Jest także kobietą piękną, niezwykle atrakcyjną i potrafi ze swojego życia erotycznego czerpać wielką radość i siłę. Jej życie ma w sobie też wiele momentów dramatycznych, smutnych, pełnych cierpienia, ale potrafi ciągle na nowo się odradzać, walczyć o swoje i walczyć o swoje plemię, nawet po śmierci, powracając także i w postaci niedźwiedzia, symbolizującego siłę, stąd na okładce *Tracks* ilustracja: ślady stóp przechodzą w ślady łap, właśnie niedźwiedzich.

Pauline jest odwrotnością tego wszystkiego. Pochodzi z rodziny bardzo już „rozmytej”, jeśli chodzi o stopień metysażu, co daje najgorszą możliwą pozycję: nie dosyć biała dla białych, nie dosyć indiańska dla Indian. Jest brzydka, nieatrakcyjna i niespełniona jako kobieta. Wstydzi się swojej indiańskości i czuje się upokorzona pogardą, podwójną pogardą: „swoich”, dla których już nie jest swoją, i obcych, dla których jest dalej obca, mimo że tak bardzo próbuje ich naśladować i wkraść się w ich łaski. Dlatego właśnie z taką pasją traktuje religię katolicką. Zostaje zakonnicą i w życiu pełnym pobożności i poświęcenia próbuje znaleźć rekompensatę za wszystkie upokorzenia i niespełnione ambicje. Ale właśnie dlatego, że jej głęboko ukryta,

ale niezwykle silna motywacja jest ulepiona z nienawiści, potrzeby zemsty i zapanowania nad tymi, którzy nią gardzą, jej życie zakonne staje się makabryczną parodią istoty chrześcijaństwa. Tak naprawdę chciałaby być taka jak Fleur: bardzo silna, pełna seksu, dominująca i pogańska. Zdarzenia z życia obu kobiet ciągle się przeplatają, Pauline krąży wokół Fleur z nieustającą mieszaniną fascynacji, podziwu, zazdrości i nienawiści. Wszystko to staje się jasne dla czytelnika poprzez zastosowany przez autorkę sposób oddawania narracji poszczególnym postaciom, oprócz narracji niejako historycznej zachowanej w trzeciej osobie, Pauline jest jedną z ważnych narratorek, opowiada, co dzieje się w rezerwacie, ale równocześnie opowiada, co dzieje się w niej samej i co dzieje się z życiem religijnym w umysłach i duszach mieszkańców rezerwatu i okolic. Pojawia się tam też pozytywna osoba duchowna, ojciec Damian, który swoim zachowaniem daje świadectwo autentycznego chrześcijaństwa, ale postać Pauline nakreślona jest o wiele mocniejszą kreską, a jest, niestety, zaprzeczeniem ducha ewangelicznego przy pozorach niezwykle żarliwej wiary. Zresztą, mówiąc dokładniej, problem z wiarą Pauline jest jeszcze bardziej tragiczny niż tylko kwestia zwykłej hipokryzji, tak częstej również jako rezultat powierzchownego nawrócenia z innej wiary, bliższej sercu i przyzwyczajeniom neofity. Ona chyba naprawdę częścią siebie wierzy bardzo żarliwie w Chrystusa, którego próbuje naśladować. A równocześnie inną częścią siebie, bardzo silną, bo ulepioną z instynktów i szalenie silnych emocji (wieloletnie doświadczanie upokorzeń, pogardy, niezaspokojonych potrzeb erotycznych, zazdrości etc.) wolałaby dalej być po pogańskiej stronie, ale jako jedna z silnych, tak jak Fleur, a zderzenie tych dwóch sposobów odczuwania i wierzenia powoduje u niej ciągle poczucie winy, a chcąc je złagodzić, usiłuje siebie ukarać poprzez praktyki martyrologiczne, celuje w różnych wariantach udręczania samej siebie, w których i tak znowu poszukuje takiej siły, żeby móc się odegrać na tych, nad którymi nie może zapanować, nad Indianami, do których i przynależy, i wstydzi się, że jest z nimi związana. Pauline używa nowej religii, religii tych, którzy mają więcej potęgi, żeby tej potęgi choć trochę dla siebie uszczknąć, ale na tyle już wciążą się w rytuały i obrządkie katolickie, że staje się przekonana o swojej pobożności i traci z oczu fakt, że mimo całej swojej zakonnej pokory, religia chrześcijańska jest jej potrzebna, żeby mocniej nienawidzić, a nie żeby kochać. Jednym słowem jej chrześcijaństwo staje się karykaturą tegoż, mimo że, wydawałoby się, można na jej uduchowionej, udręczonej osobie pokazywać „zwycięstwo” nowej religii nad starą¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Erdrich pokazuje też pewne przykłady nieco jednak mniej chorego połączenia katolicyzmu i chrześcijaństwa wśród mieszkańców rezerwatu, na takich osobach jak Margaret, u której łączą się obyczaje i obrządkie obu religii; zachowuje ona przy tym pozytywne dla niej elementy obu systemów wierzeń.

We wstępnej części tego rozdziału zaznaczyłam, że rzadsze są, stosunkowo, w historii literatury obrazy wyprawy żywych do krainy umarłych, w porównaniu do częstych, relatywnie, „odwiedzin” żywych przez umarłych, ale też niosą ze sobą często szczególnie ciekawe i znaczące przesłanie. Tak jest chyba właśnie ze sceną wędrówki Fleur i Pauline po ścieżce umarłych. Fakt, że narratorką jest tu Pauline, przynosi nam potwierdzenie głębokiej klęski jej przynależności do religii chrześcijańskiej, jej silnej jeszcze więzi z wierzeniami jej indiańskich przodków, a jednak, równocześnie, odzwierciedlenie realnego współistnienia obu sposobów widzenia przenikania się świata żywych i umarłych. Pauline nie rezygnuje ze swojej wiary chrześcijańskiej (na przykład rozpaczliwie próbuje ochrzcić zmarłe dziecko), ale, równocześnie, to jej rozumienie i odczuwanie wierzeń Chippewa pozwala jej uczestniczyć w wyprawie w zaświaty.

W przeglądzie literackich realizacji motywu przenikania się wzajemnego świata żywych i umarłych w prozie realizmu magicznego dochodzimy teraz do przykładu, w którym motyw ten wpisany jest w główną strukturę powieści i rozbudowany do optymalnych rozmiarów. Nie chodzi tu już o indywidualne wizyty czy wyprawy mieszkańca krainy żywych u umarłych czy odwrotnie: w tym tekście całe miasteczko umarłych robi wrażenie żywych, granica między zaświatami a światem żywych zostaje całkowicie zamazana, a przy tym wykonane to jest z taką maestrią stylistyczną, że trudno jest dotąd znaleźć tekst, który mógłby się zmierzyć z jakością tej prozy zwłaszcza w obrębie nurtu realizmu magicznego. Chodzi o *Pedro Paramo* Juana Rulfo.

O ile w poprzednio omawianych przeze mnie utworach literackich pojawiał się motyw zamglonej granicy między żywymi i umarłymi, o tyle w powieści Rulfa istnieje nie tylko zamglona granica, co w ogóle postacie żywych i postacie umarłych okazują się nie do rozróżnienia.

Ya no es que el lector se encuentre con personajes muertos que actúan como si estuvieran vivos – desde la época clásica la literatura ha recreado el mundo de la muerte –, sino que lo que le inquieta es la dificultad que encuentra para situar a los personajes a un lado u otro de esa frontera¹⁰⁸.

Efekt tego totalnego przenikania się nawzajem dwóch światów osiąga meksykański pisarz przede wszystkim poprzez bardzo złożoną, ale znakomicie skuteczną strukturę nakładających się na siebie i współistniejących czasów, uformowaną z mozaiki głosów, szeptów, ech, monologów wewnętrznych, przypomnianych snów, dialogów, które pochodzą z różnych okresów życia bohaterów powieści, w tym także z ich życia po śmierci.

¹⁰⁸ J.C.G. Boixo, przedmowa do: J. Rulfo, *Pedro Paramo*, Ediciones Catedra S.A., Madrid 1998, s. 30.

O tej strukturze równocześnie fragmentarycznej i polifonicznej pisze tak oto wspomniany przed chwilą José Carlos Gonzalez Boixo w bardzo udanej przedmowie do jednego z wydań *Pedra Paramo* w oryginale:

La novela se presenta a traves de una serie de fragmentos en ambos niveles. La realidad no se capta en una sola impresion, sino a traves de los multiples aspectos que presenta: el fragmentarismo enriquece la realidad presentada al no obligarla a seguir su linealidad natural para, en cambio, por medio de la dislocacion temporal, conseguir el maximo efecto en el momento preciso¹⁰⁹.

To rozbitcie rzeczywistości przedstawionej na fragmenty, na głosy pochodzące z różnych poziomów czasowych pozwala Juanowi Rulfo osiągnąć efekt **obecności nieobecnych**.

Obecność zmarłych już mieszkańców miasteczka narasta stopniowo. Na początku, kiedy Juan Preciado pierwszy raz, dostrzegając Comalę, pyta spotkanego mulnika, dlaczego miasteczko wygląda jak wymarłe i że wydaje się, iż nikt w nim nie mieszka, otrzymuje następującą odpowiedź: „Nic się nie wydaje. Tak jest. Tutaj nikt nie mieszka”¹¹⁰.

Ten, który tej odpowiedzi udziela, jak się z czasem okaże, też już jest jednym ze zmarłych. Czytając tekst rozmowy Juana Preciado i Abundia, nie zdajemy sobie z tego sprawy, ale mamy już poczucie jakiejś dziwnej dwuznaczności poszczególnych zdań i klimatu tego spotkania. Ta dwuznaczność pojawia się na skutek sprzecznych ze sobą wypowiedzi na ten sam temat, a także poprzez efekt braku ciągłości czy spójności pytań, odpowiedzi i reakcji na nie, chociaż to wrażenie jawi się na razie jako niepewne.

Abundio, mulnik, a właściwie duch Abundia, ale duch, który przedstawiony jest w tym momencie tekstu jak osoba żywa, raz mówi o Pedro Paramo jakby ten żył, a potem informuje, że od wielu lat nie żyje. Z kolei Juan Preciado, któremu, wydawałoby się, zależy na wiadomościach i kontaktach z krewnymi z Comala, w ogóle nie reaguje na fakt, że właśnie spotyka przyrodniego brata, skoro obaj są synami Pedra Paramo. Równocześnie jednak cała scena opisana jest jakby chodziło o zupełnie naturalną sytuację: jeden podróżny pyta o drogę drugiego idącego tą drogą człowieka, który spokojnie objaśnia mu jak dojść do miejscowości, o którą jest zapytany.

W samym miasteczku pierwsze spotkania z mieszkańcami też są dwuznaczne, też przeplatają się elementy zwykłej, naturalnej sceny typu: nowo-przybyły mężczyzna szuka znajomych swojej matki, której wolę spełnia, przyjeżdżając do jej rodzinnej miejscowości – z elementami niesamowitymi:

¹⁰⁹ Ibidem, s. 35.

¹¹⁰ J. Rulfo, *Pedro Paramo*, przekł. K. Wojciechowska, Kraków 1975, s. 8; wszystkie cytaty z tego wydania.

U wylotu jednej z ulic ujrzałem kobietę otuloną w czarną chustę. Znikła natychmiast, jakby nie istniała. Szedłem dalej i zaglądałem przez szpary w drzwiach. Aż wreszcie znów minęła mnie kobieta w czarnej chustce.

– Dobry wieczór – powiedziała, przechodząc.

– Gdzie mieszka dona Eduviges? – krzyknąłem za nią.

Odwróciła się i wskazała palcem:

– Tam. W tamtym domu przy moście.

– Wiedziałem, że jej głos jest głosem ludzkim, że w jej ustach są zęby i język poruszający się przy mówieniu i że jej oczy są takie same jak oczy wszystkich istot żyjących na ziemi. Ściemniło się tymczasem. Kobieta odeszła, życząc mi dobrej nocy¹¹¹.

Po prawie każdej wypowiedzi, która wydaje się normalna, mieszcząca się w jak najbardziej racjonalnym obrazie rzeczywistości, następuje jakaś informacja, która tę zwykłą zdroworozsądkową sytuację podważa, wprowadza element tajemniczy, zagadkowy, ale zaraz znów tenże jest oswajany przez następne zdanie opisujące to, co niepokojące czy wręcz niesamowite jako oczywiście naturalne:

Jutro przygotuję panu łóżko. Pan wie, że trudno jest umeblować pokój na poczekaniu. Trzeba wiedzieć o tym wcześniej, a pańska matka zawiadomiła mnie dopiero dziś.

– Moja matka – powiedziałem – moja matka już nie żyje.

– Ach, więc to dlatego jej głos dźwięczał tak słabo, jakby musiał przebyć dalszą drogę, żeby dotrzeć tutaj. Teraz rozumiem. A kiedy umarła?

– Tydzień temu¹¹².

Eduviges, mówiąca te słowa, sama już też nie żyje, ale to znów okaże się po pewnym czasie. W tym momencie jest i zwyczajnie, i nieswojo. Obecność nieobecnych stopniowo zagęszcza się coraz bardziej, staje się coraz bardziej silna fizycznie, a jedyny jeszcze żywy w Comala, czyli Juan Preciado, czuje się coraz słabiej:

Poczułem się w jakimś obcym świecie i pozwoliłem się unosić, ciągnąć. Moje ciało zdawało się mięknąć, wiotczeć, ugiąć się pod najlżejszym dotknięciem, rozluźniło wszystkie swoje sprzęgła, każdy mógł z nim robić, co chciał, jak z lachmanem¹¹³.

Taka sytuacja, taka dysproporcja sił musi doprowadzić do śmierci Juana Preciado. W opisie tej śmierci powtarzają się obrazy rozplywania się – pot, błoto, piana, pienne obłoki, nawet powietrze płynie strumyczkiem:

Ciało tej kobiety ulepione z ziemi, powleczone warstwą ziemi, rozplywało się jakby w kałuży błota. Czulem, że pływam w tym pocie, którym ociekała, i nie mogłem złapać tchu, brak mi było tej minimalnej ilości powietrza potrzebnej, by oddychać. (...)

¹¹¹ Ibidem, s. 8–9.

¹¹² Ibidem, s. 11.

¹¹³ Ibidem, s. 11.

Nie było powietrza. Musiałem łykać to samo powietrze, które wychodziło z moich ust, powstrzymując je rękami, by nie uciekło. Czulem, że jest go coraz mniej, aż wreszcie strumyczek stał się tak cieniutki, że przeciekał przez moje palce na zawsze.

Mówię, na zawsze.

Pamiętam, że widziałem coś jakby pienne obłoki wirujące nad moją głową i piana ta otuliła mnie szczelnie i rozpląnąłem się w niej. To był ostatni obraz jaki widziałem¹¹⁴.

Przedziwny i niesamowity obraz śmierci sugeruje uduszenie się i utonięcie równocześnie. Dominują jednak określenia kojarzące się z rozplątywaniem się i w ten sposób rozpląta się sama granica między życiem a śmiercią.

Wydaje się więc zupełnie naturalne, że następne zdanie dotyczące tej śmierci, określenia jej, znalezienia jej przyczyny, wygłoszone jest już przez osobę towarzyszącą Juanowi Preciado w grobie, spoczywającą obok niego: „Chcesz mi wmówić, że umarłeś z braku powietrza, Juan Preciado?”¹¹⁵.

Zaczyna się jedna z wielu rozmów toczących się między przebywającymi już w grobach duszami, duchami, osobami, mieszkańcami cmentarza i mieszkańcami Comala równocześnie, w tonie najbardziej oczywistym i naturalnym, jaki może być, dowiadujemy się o tym, co było i co dzieje się w tym momencie w samym grobie i na zewnątrz:

Zakopali mnie w twoim grobie i zmieściłam się w zagłębieniu twoich ramion. Tu w tym kąciку gdzie jestem teraz. Tylko teraz przychodzi mi na myśl, że to ja ciebie powinnam trzymać w ramionach. Słyszysz? Tam na zewnątrz pada deszcz. Słyszysz dudnienie deszczu?

– Słyszę coś jakby kroki, jakby ktoś po nas chodził.

– Zostawże te swoje strachy. Nikt cię już nie może przestraszyć. Staraj się myśleć o rzeczach przyjemnych, bo długo będziemy przebywać pod ziemią¹¹⁶.

Jak długo? Nie sposób, oczywiście, określić, bo czas w tych narracjach, tak jak i w całej powieści, nie płynie linearnie; tak jak już wspomniałam, czas jest konstruowany z mozaiki fragmentów funkcjonujących na wielu poziomach, ale na poziomie rozmów w grobach powoli dowiadujemy się o sąsiadach z innych grobów, tak jakby chodziło o sąsiedztwo żywych mieszkańców Comala:

Głos kobiety? Myślałeś, że to ja? To musi być ta, co mówi sama do siebie. Ta z wielkiego grobowca. Dona Susanita. Leży tu pogrzebana obok nas. Musiała dotrzeć do niej wilgoć i pewnie przewraca się z boku na bok przez sen.

– Nie to nie ona. To słyhać z dalszej odległości i z innej strony. I głos należy do mężczyzny. Zawsze to samo z tymi, co umarli już dawniej: jak tylko dostanie się do nich woda, zaczynają się wiercić i budzą innych¹¹⁷.

¹¹⁴ Ibidem, s. 49–50.

¹¹⁵ Ibidem, s. 50.

¹¹⁶ Ibidem, s. 52–53.

¹¹⁷ Ibidem, s. 67.

Zwróćmy uwagę, że w opisanym tu świecie umarłych rządzą prawa, które w powszechnym przekonaniu obowiązują tylko dla żywych: odczuwają wilgoć, kręcą się, wiercą, przewracają z boku na bok, śpią, budzą się, gadają do innych i do siebie. Ton i styl tej rozmowy są takie same, jak wszystkich innych rozmów pomiędzy osobami żywymi, albo które braliśmy za takie, w każdym razie przebywającymi poza grobami, na ziemi. Ale co jeszcze ważniejsze, to ton sugerujący **oczywistość i naturalność** całej tej rozmowy i sytuacji.

Zamazywanie granicy pomiędzy życiem a śmiercią, pomiędzy światem żywych tutaj i żywych tam odbywa się tutaj, między innymi, poprzez przenoszenie cech żywych na umarłych i odwrotnie. Chyba najwyraźniej widać to we wszystkich fragmentach opisujących ten okres życia Susany San Juan, kiedy przebywała w domu Pedra Paramo. Susana spędzała cały czas w łóżku, śpiąc lub znajdując się w stanie, który nie był ani snem, ani jawą, mówiła często do siebie, komentując swoje sny lub wspomnienia. To samo robi potem, już po śmierci, kiedy głos z jej grobowca dociera do grobu Juana Preciado i Dorotei.

Tego typu zabiegów jest w powieści Rulfa sporo, ale warto zwrócić szczególną uwagę na jeden z nich, a mianowicie opis samego momentu **śmierci, której umierający nie zauważa**.

Dona Eduviges opowiada Juanowi Preciado jak nieżywy już Miguel Paramo pojawił się u niej w chwilę po swojej śmierci, nie wiedząc wcale, że umarł, zaskoczony tylko tym, że nie może znaleźć wioski, w której odwiedzał dziewczynę:

- Co się stało? – spytałam Miguela Paramo. – Odprawiła cię z kwitkiem?
- Nie. Ona mnie wciąż kocha. Rzecz w tym, że nie mogę do niej trafić. Zginęła mi gdzieś ta wioska. Była gęsta mgła czy dym, czy nie wiem co, wiem tylko, że Contla nie istnieje. Przejechałem kilka mil dalej, według moich obliczeń, ale nic nie znalazłem. Przychodzę ci o tym opowiedzieć, bo ty mnie zrozumiesz. Gdybym to opowiedział innym z Comala, powiedzieliby, że zwariowałem. Zawsze mnie uważali za obłąkanego.
- Nie, obłąkany nie. Musisz być nieżywy¹¹⁸.

Co zresztą okazuje się prawdą. Wkrótce potem przynoszą do Comala ciało Miguela Paramo, który zabił się, spadając z konia. Ale to Eduviges musi mu to uświadomić, on sam nie wie, że umarł. Trudno chyba o lepszy przykład zacierania granicy między światem żywych i umarłych, między dwoma sposobami istnienia, przed i po śmierci, niż opisanie śmierci niezauważonej przez umierającego. I znowu warto podkreślić ton tej rozmowy: konkretny, rzeczowy, zwyczajny, jakby chodziło o sprawę oczywistą.

¹¹⁸ Ibidem, s. 20.

Śmierć niezauważoną znajdujemy też w dwóch opowiadaniach Isaaca B. Singera *Zasłubiny w Brownsville* i *Krótki piątek*.

Zasłubiny w Brownsville to jedno ze stosunkowo nielicznych opowiadań Singera, w którym akcja umiejscowiona jest w Stanach Zjednoczonych. Głównym bohaterem jest dr Margolin, mieszkający w Nowym Jorku żydowski lekarz, i to opis jego śmierci jest analogicznym przykładem śmierci niezauważonej przez umierającego:

Na Eastern Parkway taksówką nagle rzuciło i zatrzymała się z piskiem opon. Widocznie jakiś wypadek. Zawyla syrena wozu policyjnego. Nadjeżdżała karetka na sygnale. Dr Margolin skrzywił się. Jeszcze jedna ofiara. Ktoś źle skręci kierownicą i już czyjeś plany życiowe obracają się w nicość. Niesiono rannego na noszach karetki. Od jego ciemnego garnitur, koszuli zbryzganej krwią i muszki odcinała się biała jak kreda twarz. Jedno oko było zamknięte, a drugie szkliste i na wpół otwarte. „Być może on też jechał na wesele” – pomyślał dr Margolin. „Mógł nawet jechać na to samo wesele co ja...”¹¹⁹.

Możliwość, że to właśnie dr. Margolina niesiono na noszach i że to on sam zginął w tym wypadku, dociera do nas powoli, gdyż wszystkie trochę dziwne odczucia czy wrażenia bohatera już po wypadku można wyjaśnić na wiele innych sposobów. Jeżeli ulice, którymi jedzie taksówka po wypadku, wydają mu się dziwnie nieznajome, to przecież wiemy, że rzadko bywał w tej dzielnicy, a poza tym jest noc i można widzieć niewyraźnie. Kiedy odnosi wrażenie, że „Mglista sala wirowała niczym karuzela, posadzka kołysała mu się pod stopami”¹²⁰ – to chociaż nie przypomina sobie, żeby coś wypił, to może przypomina sobie niezbyt wyraźnie, przecież w momencie jego przyścia na wesele panuje wielkie zamieszanie i ciągle ktoś proponuje mu coś do picia.

Nawet przy jego spotkaniu z nieżyjącą już dawną ukochaną z Sęcimina, Rejzl, obok możliwości, że jest to właśnie spotkanie dwóch duchów, zasugerowane są inne możliwości wyjaśnienia: wiadomość o śmierci Rejzl w czasie wojny nie została jednoznacznie potwierdzona, osobą spotkaną na weselu mogłaby być podobna do niej córka. Czytelnik zawieszony zostaje pomiędzy interpretacją racjonalną a magiczną, chociaż coraz więcej szczegółów przemawia za tym, że dr Margolin rzeczywiście swojej śmierci nie zauważył.

Nagle przypomniał sobie wypadek, którego był świadkiem na Eastern Parkway. Ogarnęło go pełne grozy podejrzenie: A może był kimś więcej niż tylko świadkiem? A może właśnie on był ofiarą tego wypadku? Tamten człowiek na noszach wydawał się dziwnie znajomy. Dr Margolin zaczął się badać, jakby był jednym ze swych pacjentów. Brak było choćby śladu tętna czy oddechu. Czuł się tak jakby wypuszczono z niego powietrze, jakby pozbawiono go fizycznego wymiaru. Ociężałość, skurcze

¹¹⁹ I.B. Singer, *Krótki piątek*, przekł. D. Bogutyn, Gdańsk 1992, s. 163.

¹²⁰ Ibidem, s. 166.

w mięśniach kończyn, łamanie w kościach – wszystko ustąpiło. „Nie może być, nie może być” – szeptał. Czy można umrzeć, nie wiedząc o tym?¹²¹.

Rejzł też nie uważa się za umarłą, chociaż wszystko wskazuje na to, że żywą być nie może. Dr Margolin zaczyna już rozważać hipotezę mogącą wyjaśnić tę zagadkę w sposób choć trochę zbliżony do naukowego:

Słyszał już gdzieś o czymś takim – jak nazywał się ten stan? Unoszeniem się w Krainie Zmierzchu. Ciało Astralne wędrujące w podświadomości, oddzielone od ciała, które nigdy nie może dotrzeć do celu, żyjąc złudzeniami i wspomnieniami przeszłości¹²².

Jego sceptyczny umysł, zwłaszcza że to umysł lekarza, nie może jednak zaakceptować takiego wytłumaczenia i wraca do wyjaśnień bardziej racjonalnych:

„Najprawdopodobniej znajduję się w stanie pijackiego otępienia” – doszedł do wniosku dr Margolin. „Wszystko to jest pewnie jakąś halucynacją, która, być może, jest efektem zatrucia pokarmowego...”¹²³.

Tajemnica nie zostaje wyjaśniona do końca. Gdy opowiadanie się kończy, dalej nie wiemy czy dr Margolin i Rejzł są już parą duchów nie całkiem jeszcze tego świadomych, czy starzejący się lekarz cierpi na halucynacje. Singer po mistrzowsku trzyma nas na zamglonej granicy pomiędzy światem żywych i umarłych, uzyskując ten efekt poprzez, między innymi, bardzo subtelnie dwuznaczne dialogi, tak jak fragment tej rozmowy pomiędzy Rejzł i dr Margolinem:

- Kiedy przyjechałaś do Nowego Jorku?
- Jakiś czas temu?
- Skąd?
- Stamtąd¹²⁴.

Ogólnikowość i niejasność odpowiedzi może brać się z niechęci do podawania szczegółów, ale może też być jedynym możliwym sposobem mówienia o czasoprzestrzeni z zupełnie innego wymiaru. Tajemnica, zresztą, nie może zostać wyjaśniona, jeśli jest to tekst z nurtu realizmu magicznego, elementy magiczne czy niesamowite, gdyby zostały wytłumaczone, straciłyby swoją istotę. Znak zapytania, z jakim kończymy lekturę, jest niezbędną częścią konstrukcji całego tekstu. A jest to realizm magiczny najwyższej próby, zarówno poprzez fascynującą wizję zagadkowej rzeczywistości przedstawionej w tekstach, jak i poprzez niezwykle subtelne wyważenie proporcji pomiędzy,

¹²¹ Ibidem, s. 170.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem, s. 167.

tym co racjonalnie poznawalne, a tym, co niesamowite. Inny sposób istnienia, inny sposób postrzegania zostają zasugerowane niezwykle delikatnie, ale jednak pobudzając naszą wyobraźnię z wielką siłą.

Pozostaje nam zastanowić się nad tym, jakie są różnice odcieni realizmu magicznego u obu autorów, przy zachowaniu zasadniczego podobieństwa podstawowych cech stylu i obrazu świata (rzeczywistość jako zagadka i tajemnica, przedstawiona techniką tradycyjnego realizmu z wplecionymi elementami niesamowitości, przedstawionymi jako oczywiste i naturalne, integralne części tej rzeczywistości opisywanej). Różnice te pochodzić będą zapewne z odmienności kontekstów kulturowych.

Analizując tekst Rulfa, bierzemy pod uwagę zarówno jego doświadczenia indywidualne, jak i kontekst historyczno-kulturowy Meksyku. Przez doświadczenie indywidualne rozumiem przede wszystkim bardzo smutne, wręcz tragiczne dzieciństwo pisarza. Gdy Rulfo był paroletnim dzieckiem, jego ojciec i dziadek zostali zabici w czasie rebelii Cristeros¹²⁵, rodzina straciła też wszystko, co posiadała, wkrótce potem umiera matka Rulfa, a on sam po krótkim okresie przebywania pod opieką babki zostaje oddany do sierocińca, gdzie pozostaje do czternastego roku życia. Potem jego udziałem będzie samotność w wielkim mieście, borykanie się z biedą, niemożność zrealizowania studiów i praca urzędnicza. Kiedy po wielu latach wraca na krótko do rodzinnego miasteczka (rejon Jalisco, z którego pochodził Rulfo, był jednym z najbardziej zdewastowanych przez Rewolucję), znajduje je zupełnie wyludnionym: puste uliczki zarośnięte szybko rosnącymi wysokimi chwastami, które jęczą poruszane wiatrem, być może robiąc wrażenie szepotów krążących po zaułkach duchów zmarłych mieszkańców¹²⁶.

Może rzeczywiście z takich wrażeń mogła powstać wizja Comala, miasteczka, które jest bohaterem *Pedro Paramo* Juana Rulfo. Miasteczko duchów z powieści Juana Rulfo kojarzy się też komparatystycznie na przykład z miasteczkiem Charity z powieści *House of Breath* Williama Goyena, częściowo indiańskiego i meksykańskiego pochodzenia, amerykańskiego pisarza z Texasu. Skojarzenie z autorem z Ameryki Północnej nie jest zresztą chyba przypadkiem, bo fenomen „ghost towns” („miasteczek duchów”) należy w dużej mierze do kontynentów amerykańskich ze względu na specyfikę historii tych obszarów, z tym, że nie tylko wojny i rewolucje, ale szybkie zmiany ekonomiczne przyczyniały się tam do powstawania aż tylu opuszczonych, wymarłych osad i miasteczek, które aż proszą się o opisanie ich życia „duchowego”.

¹²⁵ Rebelia „Cristeros” (1926–1928) była konsekwencją drastycznych prześladowań kleru katolickiego w czasie i po Rewolucji Meksykańskiej.

¹²⁶ Tak sugeruje na przykład José Carlos Gonzalez Boixo pisząc o „casuarinas”, rodzaju wysokich chwastów rosnących w rejonie Jalisco; wstęp do: J. Rulfo, *Pedro Paramo*, Ediciones Catedra, Madrid 1998, s. 14–19.

Comala nie jest jednak tylko odzwierciedleniem przeżyć jednostkowych. Nawet jeśli wizja tego miasteczka duchów wyrosła ze wspomnień czy wrażeń samego autora, to potrafił, co jest cechą wielkich pisarzy, nadać jej wymiar uniwersalny.

Lois Parkinson Zamora określa uniwersalny charakter wizji Rulfa w następujący sposób:

Comala combines the necrogeographies of both Catholic and indigenous after-worlds, (...) Rulfo's Comala is an archetypical enactment of a culture's conception of the place and performance of the dead¹²⁷.

Rzeczywiście koncepcja śmierci, jaką odnajdujemy w powieści Rulfa, w jakimś stopniu pasuje i do pojęcia śmierci z kultury prekolumbijskiej Meksyku, i do chrześcijańskiej, choćby w tym sensie, że ten moment przedstawiony jest jako metamorfoza, jako przejście z jednego stanu świadomości do drugiego, a nie jako koniec życia.

W wierzeniach azteckich moment śmierci był tylko o tyle ważny, że jej rodzaj determinował miejsce przebywania na tamtym świecie. W innym „kręgu” przebywała kobieta, która umarła w płożu, w innym wojownik, który zginął na wojnie, itd. Śmierć była więc przejściem do innego życia, ale tak, jak życie na ziemi nie należało właściwie w pełni do żyjącego, zależne było od czasu, godziny nawet, miejsca urodzenia, a także oczywiście od pozycji w hierarchii społecznej, płci, i temu podobnych uwarunkowań, tak i życie w krainie pozagrobowej było tylko dalszym wypełnianiem z góry wyznaczonego losu. Takie rozumienie śmierci w dużej mierze równało te dwa rodzaje życia: to przed i to po śmierci¹²⁸.

W religii chrześcijańskiej, która na długie wieki zdominowała kulturę meksykańską, zachowując równocześnie w bardzo synkretycznej formie wiele elementów z cywilizacji prekolumbijskich, śmierć również jest tylko przejściem do innego życia, bramą do życia wiecznego. Istotna różnica co do obu koncepcji polega, między innymi, na tym, że w religii chrześcijańskiej, a zwłaszcza w wersji katolickiej, człowiek ponosi indywidualną odpowiedzialność moralną za swoje życie i od tego zależy „jakość” jego życia wiecznego. Wedle doktryny katolickiej, nadzieja na szczęście wieczne wypracowana przez cnotliwe życie, może być pociechą w trudach i cierpieniach życia doczesnego. Niestety, mieszkańcy Comala, ani ci żywi, ani ci umarli, nigdy takiej pociechy nie doświadczają.

Niebo jest tak wysoko, a moje oczy przygasły tak, że dosyć mi było wiedzieć, gdzie jest ziemia. Zresztą przestało mnie interesować, odkąd ojciec Renteria powiedział

¹²⁷ L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magical Realism...*, s. 523–524.

¹²⁸ Tak właśnie definiuje aztecką spuściznę w meksykańskim podejściu do śmierci Octavio Paz w *Labiryncie samotności*, Kraków 1991.

mi, że nigdy nie poznam nieba. Że nawet z daleka go nie zobaczę... To przez moje grzechy, ale on nie powinien był mi tego mówić. Już i bez tego życie jest dość ciężkie. Jedyne, co pozwala człowiekowi powłóczyć nogami po ziemi, to nadzieja, że po śmierci przeniosą go w inne miejsce. Ale kiedy zamykają przed człowiekiem drzwi i zostawiają otwarte tylko te do piekła, lepiej mu było nigdy się nie narodzić¹²⁹

– skarży się leżąca już w grobie Dorotea.

Ojciec Renteria reprezentuje tutaj Kościół meksykański w jego najgorszym wydaniu. Dzieje się tak z dwóch powodów: po pierwsze, przedstawia religię katolicką jako horror nieustających wyrzutów sumienia i strachu przed piekłem, bez nadziei na miłosierdzie i zmartwychwstanie; po drugie, bojąc się lokalnego tyrana pozwala na demoralizację własną i swoich podopiecznych. Oczywiście, nie jest to jedyne oblicze religijności meksykańskiej i latynoamerykańskiej w ogóle. Potrafi ona być radosna, tak jak bywają prawdziwie zatroskani o los biednych i pokrzywdzonych księża i zakonnicy, a niektórzy jeszcze dziś potrafią nawet oddać własne życie, broniąc swoich parafian przed terrorem dyktatury. Niestety, jednak w perspektywie historycznej, zwłaszcza w Meksyku, wielu przedstawicieli kleru zamiast stanąć po stronie biednych i pokrzywdzonych, wspierało możnych i potężnych ciemnych ludzi, deformując w ten sposób istotę przesłania ewangelicznego. Słabość charakteru ojca Renterii nie pozwala mu przeciwstawić się kacykowi i Pedro Paramo ma także i nad księdzem władzę absolutną.

Comala staje się więc niejako kwintesencją tego, co najbardziej smutne i beznadziejne w historii Meksyku, a w pewnym stopniu także i całej Ameryki Łacińskiej: osierocenie ludu tej ziemi, który straciwszy matkę (kultura prekolumbijska), nie może też zaznać zbyt wiele dobrego od ojca (cywilizacja hiszpańska), którego kojarzy ze zgwałceniem i zabójstwem matki, jak również z okrutnym nadużywaniem władzy i rabowaniem bogactw rdzennych mieszkańców. Do tego dochodzi błędne koło następujących po sobie okresów despotycznych rządów dyktatorów, strącanych z „tronu” przez krwawe bunty wynoszące na najwyższe stanowisko rewolucjonistę, który staje się kolejnym despotą, itd. W powieści Rulfa fragmentem toru tego błędnego koła jest naszkicowany, na drugim planie, kontekst historyczny walk oddziałów Cristeros i gorzkie poczucie, że Rewolucja Meksykańska mimo tylu ofiar nie zmieniła na lepsze losu tych najbardziej pokrzywdzonych. Podobnie jak błędne koło wojen domowych Kolumbii znajduje swoje odzwierciedlenie w karykaturalnej wizji wojen pułkownika Aureliano Buendii w *Stu latach samotności* Garcíi Márqueza. Na fatalistyczne poczucie bierności wobec życia odziedziczone po wierzeniach indiańskich nakłada się więc w Ameryce Łacińskiej przynębiające uczucie uczestniczenia we wciąż powtarzających się koszmarach

¹²⁹ J. Rulfo, *Pedro Paramo*, s. 56–57.

mechanizmach historii i, w rezultacie, daje to poczucie znajdowania się ciągle w sytuacji, w której nic nie można zmienić na lepsze.

Oto niektóre z ważniejszych powodów historycznych, społecznych, kulturowych, które wpłynęły na powstanie takiego podejścia do życia i śmierci, jaki odnajdujemy u bohaterów prozy Rulfa. Bowiem z perspektywy, z której postrzega się życie ziemskie jako pasmo udręk i rozczarowań, a życie zagrobowe jako poniewierkę potępionych dusz, można rzeczywiście momentami nie móc odróżnić życia żywych od bytowania umarłych, a nawet **nie zauważyć własnej śmierci**.

Aż się prosi zacytować w tym miejscu porównawczo jeszcze jeden przykład „śmierci niezauważonej” wynikającej właśnie z takiego stopnia udręczenia i znużenia życiem w nędzy, w nieustannym zmęczeniu ponad siły, opisaney w tekście Martina Bubera *Opowieści Chasydów*:

Właśnie przechodził jakiś człek, który dźwigał wielki ciężar na ramionach. Rabbi Lejb przywołał go i dłuższą chwilę szeptał mu coś do ucha. Potem kazał uczniom, żeby poszli za nim i zobaczyli, co też dalej pocznie. Ujrzeni, że ów człowiek wszedł do jakiegoś kupca, zdjął ciężar z pleców, postawił go na podłodze i usłyszeli jak powiedział, że nie chce już dłużej u niego służyć. Tamten zaczął na niego krzyżeć i odmówił mu należnej zapłaty, ale ów człowiek wyszedł w milczeniu. I nagle uczniowie, którzy szli za nim, ujrzeni, że ma na sobie śmiertelną koszulę. Pobiegli ku niemu, zaklinając, żeby im powiedział, co to wszystko znaczy. „Mój los na tym pełnym zamętu świecie był niepewny i tułaczy i nawet nie wiedziałem, że dawno umarłem. Teraz właśnie rabbi mi o tym powiedział i oto jestem wyzwolony”¹³⁰.

Opowieści Chasydów spisane przez Martina Bubera są tekstami z pogranicza literatury pięknej, legendy, przypowieści i mają przede wszystkim znaczenie religijne, ale odzwierciedlają równocześnie życie wspólnot żydowskich z Galicji głównie dziewiętnastowiecznej, życie porównywalnie, analogicznie trudne do udźwignięcia jak to, z jakim próbowali się zmierzyć biedni mieszkańcy meksykańskiego miasteczka.

Wróćmy jednak do interpretacji tekstów literackich z nurtu realizmu magicznego *par excellence*, do wybranego przykładu z twórczości Singera, a konkretniej do kontekstu biograficznego, historycznego i kulturowego jego dzieła.

Singer jest pokoleniowo stosunkowo bliski Rulfowi. Ta bliskość pokoleniowa może być, a w tym wypadku rzeczywiście jest, dosyć istotna ze względu na wspólny mianownik poszukiwań nowych form literackich. To było pokolenie Borgesa, Asturiasa, Carpentiera, Bułhakowa, czyli tych pisarzy, którzy łączyli techniki opisu realizmu tradycyjnego z integralną obecnością elementów niesamowitych. Daty urodzenia Singera i Rulfa dzieli tylko

¹³⁰ M. Buber, *Opowieści Chasydów*, przekł. P. Hertz, Poznań 1986, s. 146.

czternaście lat (Singer 1904 – Rulfo 1918). Geograficznie i kulturowo wydaje się jednak, że dzieli ich bardzo wiele. Singer pochodził z żydowskiej rodziny, syn rabina, mieszkającego na terenie Polski, pod zaborem rosyjskim. Większą część życia spędził jednak w Stanach Zjednoczonych, gdzie przeniósł się w 1935 roku. Pisał w języku jidysz, a sam potem czuwał nad tłumaczeniami swojej prozy na język angielski. Te oczywiste różnice geograficzne, językowe, religijne nie są jednak tak ważne, jak by mogło się wydawać. Istotniejsze dla naszych rozważań mogą okazać się pewne pokrewieństwa w sposobie postrzegania świata i wrażliwości obu pisarzy, jak również analogie w niektórych elementach religii i kultury, które ich kształtowały.

Kultura żydowska to oczywiście jedna z najstarszych i najbardziej znaczących cywilizacyjnie kultur świata, ale meksykańska, licząc etap prekolumbijski, jest też kulturą stosunkowo starą i niewątpliwie bogatą poprzez łączność z ciągle żywymi źródłami swojego dziedzictwa mitów i wierzeń. Można by, myślę, zaryzykować przypuszczenie, że łączy te kultury, przy wszystkich różnicach i odmiennościach, pewien stopień „niepokoju metafizycznego”, który kultura zachodnia krajów wysoko rozwiniętych technologicznie w dużej mierze utraciła. Bez choćby odrobiny tegoż „niepokoju metafizycznego” (niekoniecznie tylko w kontekście religijnym) trudno jest raczej o postrzeganie świata i człowieka jako zagadki, jako tajemnicy. A bohaterowie opowiadań Singera zarówno ci wierzący, jak i niewierzący tak właśnie ów świat postrzegają. Ani Szmul-Lejbele czy Szosza, bohaterowie opowiadania *Krótki piątek*, ani dr Margolin z *Zasłubin z Brownsville* nie rozumieją zagadki swojej „niezauważonej śmierci” i są tym faktem zdumieni i zaszokowani. O ile jednak w *Krótkim piątku*, który jest odzwierciedleniem obyczajów i mentalności biednych, pobożnych Żydów z małej polskiej miejsciny, tajemnica płynnego przejścia do świata umarłych zostaje w dużej mierze wyjaśniona zakończeniem o wyraźnej wymowie religijnej:

Pograżyli się w milczeniu. W otaczającej ciszy słyszeli łopotanie skrzydeł i odgłos pieśni. Zjawił się anioł, wysłannik Boga, który miał zaprowadzić krawca Szmula-Lejbele i jego żonę Szoszę do Raju¹³¹

– o tyle w *Zasłubinach w Brownsville* pozostają tylko znaki zapytania, zarówno co do „niezauważonej śmierci”, jak i co do żydowskiego i człowieczego losu w ogóle, tak jak te oto pytania krążące po głowie dr. Margolina:

Czyż świat, niczym ta taksówka, nie podążał w nieznane, ku jakiemuś kosmicznemu celowi? Może do kosmicznego Brownsville, na kosmiczny ślub? Tak. Ale dlaczego Bóg – bez względu na to jak Go nazwiemy – stworzył takiego Hitlera czy Stalina? Po co Mu były wojny światowe? Po cóż zawały, nowotwory? Dr Margolin wyjął

¹³¹ I.B. Singer, *Krótki piątek*, s. 199.

papierosa i przypalił go z wahaniem. O czym oni myśleli, ci pobożni wujowie, kiedy kopali swoje groby? Czy nieśmiertelność jest możliwa? Czy istnieje coś takiego jak dusza? Wszystkie argumenty za i przeciw niewarte były funta kłaków¹³².

Niepokój metafizyczny dr. Margolina jest pełen gorzkości i sceptycyzmu, ale istnieje poprzez samą ciągle powracającą do niego konieczność zadawania tych pytań, które cynika czy nihilistę w ogóle by nie interesowały. Na pierwszy rzut oka to *Krótki piątek* wydaje się bliższy powieści Rulfa poprzez podobieństwo sytuacji „śmierci niezauważonej” i rozmów toczonych w grobowcu, ale tak naprawdę to podobieństwo jest tylko powierzchowne. Atmosfera i wymowa tej sytuacji są zupełnie inne właśnie dlatego, że w tym tekście Singer odtwarza ufną i radosną religijność prostych, pobożnych Żydów. Natomiast mroczny i głęboko smutny nastrój *Zasłubin w Brownsville* o wiele bardziej pasuje do tonacji utworu Rulfa. Pokrewieństwo wymowy tych tekstów idzie jednak o wiele dalej niż tylko analogia nastrojów. Bohaterami *Zasłubin w Brownsville* są ci, którzy przeżyli Holocaust (na przykład dr Margolin i Sęćmianie bawiący się na weselu), i ci, którzy nie przeżyli (Rejzl, reprezentująca całe mrowie duchów tych, których wymordowano). A różnica pomiędzy żywymi i umarłymi zatarta jest nie tylko poprzez „niezauważoną śmierć” dr. Margolina, ale na większą skalę, poprzez straszliwy cień zagłady pogrążający wszystkich w tej samej żałobie:

Gdzie Riwa? Tam gdzie skończyli pozostali: w Oświęcimiu. O mały włos nie spotkało nas to samo! Tak naprawdę, to umarliśmy wszyscy, jeśli można tak powiedzieć. Zostaliśmy wytępieni, wymazani z życia. Nawet ci, którzy przeżyli, noszą w sercach znamię śmierci¹³³.

Tak jak bohaterowie prozy Rulfa, nawet żywi noszą w sercach znamię śmierci, znamię ludu, który czuje się zdradzony przez swych bogów. To znamię i pochodząca od niego straszna samotność czyni żywych w obrazach literackich Rulfa i Singera tak trudnymi do rozróżnienia od umarłych.

Właśnie to tło kontekstu historycznego po Holocauście czyni z tego opowiadania Singera utwór wpisujący się w nurt realizmu magicznego, ponieważ jeśli zagadka „śmierci niezauważonej” dr. Margolina nie byłaby wpisana w ten kontekst, opowiadanie to byłoby o wiele bliżej literatury fantastycznej, kiedy to element niesamowity jest pojedynczym, dziwacznym zdarzeniem niemającym integralnego związku ze strukturą rzeczywistości przedstawionej jako całości i niewyrażającym odczuć, lęków czy wierzeń całej społeczności.

¹³² I.B. Singer, *Zasłubiny w Brownsville*, [w:] *Krótki piątek*, s. 162.

¹³³ Ibidem, s. 165.

Tak więc kontekst kulturowy i historyczny paradoksalnie tutaj zbliża a nie oddala teksty Rulfa i Singera. Oczywiście, odczucia części mieszkańców stanu Jalisco w Meksyku po rewolucji meksykańskiej i rebelii Cristeros nie są takie same jak odczucia Żydów po Holokauście, ale mają pewne bardzo ważne cechy wspólne. Rulfo i Singer poprzez podobny sposób obrazowania i podobną wrażliwość na tajemnicę cierpienia człowieka przynieśli unikalne doświadczenia na wspólny poziom wymowy uniwersalnej. To, czego udało się dokonać obu autorom, przywodzi na myśl słowa Octavio Paza, mówiącego o „zbawczej” funkcji literatury i kultury w relacji do historii:

Historia posiada okrutny realizm sennego koszmaru; wielkość człowieka polega na tworzeniu pięknych i trwałych dzieł z rzeczywistej substancji tego koszmaru. Albo mówiąc innymi słowy: na przekształceniu koszmaru w wizję, wyzwaniu nas, choćby na chwilę, z bekształtnej rzeczywistości poprzez twórczość¹³⁴.

Moim ostatnim przykładem na motyw „obecności nieobecnych” w tekście literackim i reporterskim zarazem będzie, nomen omen, opowiadanie – reportaż Hanny Krall pod tytułem *Obecność*. Na moim porównawczym szlaku interpretowania utworów obrazujących zacieranie granicy między umarłymi i żywymi zaczęłam od opisów indywidualnych przypadków przekraczania tej granicy, przechodząc do coraz bardziej złożonych sytuacji przenikania się dwóch światów aż do wizji całego miasteczka duchów u Rulfa. Sytuacja w opowiadaniu Hanny Krall jest, jak sądzę, adekwatnym zwieńczeniem tego przeglądu w bardzo oryginalnym wymiarze tragicznej ironii, z odrobiną nuty groteskowej. Ta sytuacja to obecność duchów w małym mieszkaniu w bloku na jednym z osiedli w Warszawie, a więc wydawałoby się, że „mała scena” i rzeczywiście przestrzeń tego M1 czy najwyżej M2 jest bardzo niewielka, ale duchy, które się tam pojawiają, można by chyba określić jako „delegację” duchów wszystkich wymordowanych żydowskich mieszkańców Warszawy. Blok stoi na miejscu budynków zamieszkałych przed wojną przez żydowskich obywateli stolicy Polski. Krall wymienia na początku ulice Wałową, Franciszkańską i Nalewki, obecnie Andersa.

Duchy upodobały sobie nowych mieszkańców na ulicy Andersa: niemłode małżeństwo, krawcową i kupca. Ich blok zbudowano po wojnie, na gruzach naroznej kamienicy.

Czyjaś obecność poczuł przed paroma laty.

Nie była to obecność nieprzyjazna. Ktoś pukał do drzwi. Strącał pokrywkę w pustej kuchni. Po podłodze stapał. Głaskał kota. Kot go obwąchiwał, mruczał, podstawił łeb do pogłaskania. Myśleli, że widzi dziecko, ale kot wskakiwał na stół,

¹³⁴ O. Paz, *Labirynt samotności*, przekł. J. Zych, Kraków 1991, s. 110.

zadzierał głowę i się przyglądał. Ktoś wysoki stał przy nim. Nie dziecko, nie. Ktoś wysoki... Czasami cały tłum przybywał z wizytą. Tumult powstawał, krzątania. Mieli wrażenie, że otacza ich bezgłośny, niemy szum¹³⁵.

To, co nazwałam odrobiną nuty groteskowej, to właśnie ten duch głaszczący kota, ta miniatura w relacji do mrowia duchów, jest to równocześnie ogromnie wzruszające i bardzo skutecznie spełnia funkcje typową dla realizmu magicznego: „przyszywania” wymiarów metafizycznych do namacalnej rzeczywistości ziemskiej poprzez opis bardzo szczegółowy, zawierający konkrety zmysłowe (głaskanie kota), przenoszenie cech fizycznych, bardzo ziemskich, na istoty już nie-ziemskie, ale które tak uparcie się tej ziemi trzymają, powracają. Tak jak duch Prudencio Aguilara szukający szklanki z wodą, duchy – osoby wierzące i kręcące się w grobowcach w Comala, kiedy dociera do nich woda, czy gospodarujące w domach, w których mieszkali za życia, gotując, wieszając pranie itd. Skuteczność tego rodzaju tekstu polega też na tym, że właśnie obecność jakoby nieobecnych staje się tak oczywiście realna, że raczej dziwne byłoby jej nie dostrzegać:

– Nie dziwię się, że czujecie żydowską obecność – zamyślił się rabin. – Dziwię się tym, którzy jej nie czują¹³⁶.

Tekst Hanny Krall jest na pograniczu gatunków i może dlatego tak dobrze nadaje się do opisanego pogranicza światów. Jest reportażem, autorka w wielu wywiadach podkreśla zawsze, że każdym z tych opowiadań jest realna historia i bardzo konkretni ludzie, którzy to przeżyli i których doświadczenia ona opisuje. A równocześnie są to znakomite utwory literackie z finezyjnie wręcz wypracowaną stylistyką właśnie realizmu magicznego. Jeszcze jeden dowód na niemożność ścisłego definiowania tego, co jeszcze jest literaturą piękną, a tego, co już nie jest, czy też znak czasów postgatunkowych i post-odgraniczających strefy twórczości?

Jakakolwiek by była odpowiedź na to pytanie czy raczej zapewne jej brak, istotny jest fakt tego, jak znakomicie utwór ten przybliżył nam obecność nieobecnych. Miejsce przebywania tej „delegacji” duchów to mieszkanie w bloku przy Andersa, dawniej Nalewki, ale miejscem przebywania wszystkich duchów, także tych, w wymiarze niematerialnym, ale bardzo realnym, jest pamięć żywych i to doprowadza nas do konkluzji tego rozdziału.

Tylko w pamięci czują się bezpiecznie. Uwolnieni z bunkrów, ciemności i strachu. Beztroscy. Rozmowni. Szlachetni i wysocy. Ich śmierć stała się przywilejem. Po żadnej innej śmierci nie byłiby równie szlachetni, wysocy, bogaci i piękni¹³⁷.

¹³⁵ H. Krall, *Obecność*, [w:] *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Kraków 1998, s. 128.

¹³⁶ Ibidem, s. 130.

¹³⁷ Ibidem, s. 133.

Element tragicomiczny cudownie wyważony jest częścią tekstu aż do samego końca (rabin śpiewa kadysz za zmarłych mieszkańców Nalewek), a w tak niezwykle delikatnej materii trzeba odwagi i mistrzostwa, żeby ten ton nie zabrzmiał źle:

Donośny, zawodzący, żydowski śpiew rozbrzmiewał w całym mieszkaniu. Wszyscy sąsiedzi go słyszeli. Pewnie myśleli, że w telewizji znowu idzie coś o Żydach. A to po prostu nowojorski wnuk Tauby Roth, mieszkanki Baligrodu, modlił się za dawnych mieszkańców Franciszkańskiej, Wałowej i Nalewek¹³⁸.



Konkluzje mogłyby być oczywiście liczne i rozmaite, ale chciałabym podkreślić tę, która wydaje mi się najważniejsza. **Przedstawienie obrazu przenikania się wzajemnego światów żywych i umarłych, zacieranie granicy między tymi światami służy ich równouprawnieniu.**

To, jak to się dzieje, ma pozostać zagadką, ma być tajemnicą, ale to, że to się dzieje, ma być opisane z maksymalną dawką elementów urealnających (przenoszenie cech żywych na umarłych, opisywanie wrażeń zmysłowych, percepcji poprzez węch, dotyk, etc.).

A najważniejsza funkcja, jaką spełnia obecność nieobecnych, to **funkcja pamięciotwórcza lub pamięć podtrzymująca**. Ta funkcja jest szczególnie kluczowa dla kultur, wspólnot ginących, odchodzących, zagrożonych lub już wymarłych. Dobrej jakości utwory literackie z nurtu realizmu magicznego funkcję tę spełniają ze szczególną skutecznością. Mam nadzieję, że interpretacja motywu: „umarli wśród żywych – żywi wśród umarłych” w tekstach Juana Rulfo, Louise Erdrich, Bena Okri, Isaaca B. Singera i Hanny Krall mogła nas o tym przekonać. Natomiast obrazy bardziej indywidualnych obecności umarłych wśród żywych, takie obrazy, jakie znajdujemy u Cortáзара, Garcíi Márqueza, to przede wszystkim przedłużenie wielkiej samotności człowieka poza granicę śmierci: duch Prudencio Aguilara czy Melquiadesa, czy Nika to piękne i smutne, ale jakże słuszne przypomnienie prawdy o tym aspekcie ludzkiego losu. Duch Tilly Tilly z powieści Helen Oyeyemi, ale jeszcze bardziej drapieżny i łagodny zarazem duch Umiłowanej z powieści Toni Morrison, byłby na naszej „mapie” realizmu magicznego ciekawym przykładem połączenia funkcji pamięciotwórczej (o zagrożonych kulturach afrykańskich lub uzupełniając czy też pisząc na nowo historię Stanów Zjednoczonych zwracając uwagę na los milionów

¹³⁸ Ibidem, s. 134.

afrykańskich, a potem już amerykańskich niewolników) z psychologicznym i egzystencjalnym obrazem samotności, tej, która w krainie umarłych jest równie dotkliwa, choćby była tylko echem tej naszej doczesnej. A może drapieżność upominania się duchów umarłych o miejsce wśród żywych, jaka charakteryzuje Tilly Tilly i Umiłowaną, jest właśnie sygnałem czy domniemaniem, że samotność w zaświatach jest jeszcze bardziej dotkliwa niż nasza, tu na ziemi?

*Bardzo stary pan z olbrzymimi
skrzydłami* – Gabriel García Márquez
Wieczory cyrkowe – Angela Carter
Song of Solomon – Toni Morrison

Motyw uskrzydłonych
postaci równocześnie bardzo
przyziemnych, przedstawiony
za pomocą groteski.
Funkcje groteski
w realizmie magicznym

Rozdział II

Skrzydlate postacie mocno stąpające po ziemi

Zadziwienie czytelnika nie przestało być uniwersalną i ponadczasową funkcją literatury pięknej. W epoce post-wszystkiego takie przypomnienie jest zapewne niepopularne. Można przecież często spotkać opinie, że funkcję tę przejęła już całkowicie bądź literatura faktu (na przykład mrozące krew w żyłach opisy podróży w warunkach ekstremalnych), bądź powieść sensacyjno-kryminalna czy szpiegowska, lub sztuki wizualne – a literatura piękna może już tylko zjadać swój własny ogon, wijąc się w dekonstrukcyjnych lansadach.

Jednym z tych, którzy mówili o potrzebie zachowania tej funkcji zadziwienia, jeszcze wiele lat temu, był Jorge Luis Borges. Sprawa mogłaby się wydawać oczywista, gdyby nie silne wpływy epoki pozytywistycznej narzucającej nie tylko punkt widzenia racjonalistyczno-scjentystyczny jako jedynie słuszny, ale także model literatury naśladowanej obiektywny opis naukowy jako jedynie wartościowy. W takich warunkach upomnienie się o miejsce wyobraźni i fantazji w twórczości literackiej, choć obecność obu powinna być oczywista, stało się konieczne. W swoim esej *Sztuka narracyjna i magia*¹³⁹ Borges przypomina o konieczności zafascynowania czytelnika czymś niesamowitym, nie tylko dla samego wywołania dreszczyku

¹³⁹ J.L. Borges, *Sztuka narracyjna i magia*, przekł. A. Elbanowski, „Literatura na Świecie”, 1988, nr 12, s. 72–79.

emocji, lecz aby poprowadzić odbiorcę dzieła ku prawdzie o rzeczywistości złożonej, zagadkowej, być może niezgłębionej i nie do końca zrozumiałej, ale przynajmniej nie spłaszczonej i uproszczonej przez naiwny realizm „naukowy”, ani też przez jakoby wszystko wyjaśniającą przyczynowość psychologiczną, która szczególnie wydaje się irytować argentyńskiego pisarza. Hegemonia dość wąsko pojętego realizmu, w różnych jego odmianach (psychologiczny, historyczny, socjologiczny etc.) spowodowała „odbijanie” literatury w innych kierunkach w poszukiwaniu nowych środków wyrazu dla innego sposobu widzenia świata i człowieka. Symbolizm i modernizm, surrealizm, futurizm i dadaizm to niektóre z ważniejszych kierunków, które zrodził mniej lub bardziej świadomy bunt przeciwko tej hegemonii. Neofantastyka i literatura *fantasy* są też odmianami sprzeciwu wobec próby wygnania fantazji z obszaru twórczości literackiej, zwłaszcza tej pisanej prozą. Kwestionowanie zbyt wąskiej definicji mimesis nie odbywało się jednak tylko poprzez „odbijanie” w radykalnie innych kierunkach. Jednym z rodzajów takiego kwestionowania było tworzenie wewnątrz „bastionu” realizmu jego innej formy, która uwzględniałaby odzwierciedlanie rzeczywistości pojętej jako zagadka, jako tajemnica niekoniecznie dająca się wyjaśnić racjonalnie i ułożyć wedle tak zwanych reguł naukowych. Chodzi mi mianowicie o realizm magiczny i o neofantastykę.

Chciałabym przyjrzeć się dwóm tekstom, należącym do tego nurtu, aby pokazać, jak odnawiają one funkcję zadziwienia czytelnika elementami niesamowitymi, a równocześnie prezentują sobą przykłady głębokiego realizmu, w różnych jego odmianach, i oryginalną, zagadkową wizję człowieka, społeczeństwa i świata. Wybrałam teksty zawierające ten sam, lub bardzo podobny, motyw, a należące do różnych obszarów językowych i kulturowych, ponieważ będzie to kolejna okazja, by przedyskutować sprawę unikalności czy uniwersalności realizmu magicznego.

W opowiadaniu *Bardzo stary pan z olbrzymimi skrzydłami* Gabriela Garcíi Márqueza i w powieści *Wieczory cyrkowe* Angeli Carter centralną postacią jest człowiek posiadający parę dużych ptasich skrzydeł jako część swojego ciała. W tekście pisarza kolumbijskiego jest to mężczyzna, u powieściopisarki brytyjskiej kobieta. Nie tylko jednak pojawienie się takiej postaci łączy oba utwory, lecz także sposób jej prezentacji. To niesamowite przecież zjawisko wtopione jest w maksymalnie przyziemną rzeczywistość i opisane ze wszystkimi naturalistycznymi wręcz szczegółami wedle reguł tradycyjnego realizmu prozy dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej. Określenie „wtopiony” naprawdę nie jest przesadne, bo gdy przyjrzymy się fragmentowi tekstu, w którym skrzydlata postać ukazuje się oczom wyobraźni czytelnika opowiadania Garcíi Márqueza po raz pierwszy, stanowi ona fragment znajdującej się na podwórku mazi złożonej głównie z błota i gnijących skorupiaków:

Pelagiusz, wyrzuciwszy kraby, wracał do domu, musiał zadać sobie sporo trudu, by dostrzec, co to takiego ruszało się i jęczało w głębi podwórza. Musiał się sporo przybliżyć, aby odkryć, że to nikt inny jak tylko leżący twarzą w błocie stary pan, który mimo ogromnych wysiłków nie mógł się podnieść, albowiem przeszkadzały mu w tym olbrzymie skrzydła¹⁴⁰,

a kawałek dalej dowiadujemy się znów o wleczeniu „anioła”, gdyż tak określiła go sąsiadka, znów przez błoto:

Cale popołudnie Pelagiusz uzbrojony w swą stróżowską pałę czuwał w kuchni i nim ułożył się do snu, wyciągnął anioła z błota, taszcząc go po ziemi, i zamknął w ogrodzonym drutami kurniku¹⁴¹.

Fevvers, skrzydlatą bohaterkę *Wieczorów cyrkowych*, poznajemy natomiast po występie, w jej garderobie, gdzie z kolei „wtopiona” jest w duszną, wręcz śmierdzącą, atmosferę wulgarności, niechlujstwa i kiczu:

Ale te okrzykane i stanowiące przedmiot nieustannych dyskusji skrzydła, którym Fevvers zawdzięczała swoją sławę, na noc znikają pod wypalonym atłasem błękitnego szlafroka. Wyciągnęła zębami korek z zamrożonej butelki. Wąski, głęboki kieliszek pianistego trunku stał koło jej łokcia na toalecie, a oszroniona jeszcze lekko butelka tkwiła wetknięta niedbale w dzbanek wypełniony lodem pochodzącym niewątpliwie od handlarza ryb – w niektórych kostkach widać było bowiem zamrożone lśniące łuski. Ten używany lód musiał też być źródłem „morskiego aromatu” wzbogacającego ostrą gęstą kompozycję, na którą składały się perfumy, pot, szminka oraz ulatniający się gaz, co stwarzało wrażenie, że w garderobie Fevvers oddycha się skawalonym powietrzem¹⁴².

Parę akapitów dalej charakterystyka zapachowa bohaterki zostaje uzupełniona w następujący sposób:

Jego próby pozbycia się przekłętą kieliszka skończyły się spuszczeniem hałaśliwej lawiny starannie ukrytych „billets doux”; pociągnęły one za sobą gniazdo węży, jedwabnych różnokolorowych – zielonych, żółtych, różowych, szkarłatnych i czarnych – pończoch, które, wypełniając ciasne pomieszczenie „esencją Fevvers”, jej bardzo osobisty zapach wzbogaciły silnym elementem zapachu niemytych nóg¹⁴³.

W obu tekstach opis rzeczywistości, w której pojawiły się uskrzydłone postacie, pełen jest szczegółów fizycznych, percypowanych wszystkimi zmysłami

¹⁴⁰ G. García Márquez, *Bardzo stary pan z olbrzymimi skrzydłami*, przekł. Z. Chądzyńska i C. Marodan Casas, [w:] *Opowiadania*, Warszawa 1998, s. 253. Wszystkie cytaty z tego wydania.

¹⁴¹ Ibidem, s. 254.

¹⁴² A. Carter, *Wieczory cyrkowe*, przekł. Z. Uhrynowska-Hanasz, Warszawa 1993, s. 8. Wszystkie cytaty z tego wydania.

¹⁴³ Ibidem, s. 9.

(kształty, kolory, zapachy, dźwięki, lepkość, gładkość, etc.), ale także odmawia różne aspekty socjologiczne i psychologiczne mentalności małego miasteczka, jeśli chodzi o opowiadanie Garcíi Márqueza, i pewnych dzielnic Londynu (potem też nieco mniej udane prezentacje różnych miejscowości i środowisk Rosji carskiej) w wypadku powieści Angeli Carter.

Pisarz kolumbijski znakomicie kreśli zbiorowy portret mieszkańców osady, która jest miejscem całego zdarzenia, poprzez relacjonowanie reakcji tych ludzi na pojawienie się bardzo starego pana z olbrzymimi skrzydłami. Mentalność, jaka nam się odsłania, jest zlepkiem powierzchownych elementów religii katolickiej z całkiem niechrześcijańskimi przesadami i zabobonami. Taką właśnie mieszaninę widać w wypowiedzi sąsiadki: „To jest anioł – powiedziała. – Na pewno przyszedł po dziecko, ale biedaczysko jest już tak stary, że deszcz go powalił”¹⁴⁴.

Kojarząc postać ludzką obdarzoną skrzydłami z opisami biblijnymi czy malarskimi lub rzeźbiarskimi przedstawieniami wysłanników niebios w tradycji chrześcijańskiej, sąsiadka nazywa starego pana aniołem, ale równocześnie obdarza go cechami totalnie ludzkimi, jak starzenie się, i zachowaniami typowymi dla jakiegoś złośliwego licha, które przychodzi zabrać chore dziecko (na początku opowiadania dowiadujemy się, że dziecko Pelagiusza i Elisendy chorowało i miało wysoką gorączkę). Ta ostatnia cecha, czyli przekonanie, że różne złe moce tylko czyhają na osłabione chorobą dzieci, jest typowa dla różnych animistycznych wierzeń całkiem niechrześcijańskich, ale bardzo rozpowszechnionych u wielu plemion i wspólnot na całym świecie, gdyż jest odbiciem prastarego lęku o tak kruche jeszcze życie i związane z wielowiekowym doświadczeniem częstej umieralności wśród niemowląt. Można je jeszcze spotkać na przykład w naszym społeczeństwie, współcześnie, w różnych wariantach: dostrzec je można na przykład w powiedzeniu, że bardzo zdolne dziecko się „nie uchowa”, bo, w domyśle, „bogowie” (albo jakieś złe moce) są o nie zazdrośni.

Sposób, w jaki przedstawiony jest w opowiadaniu Garcíi Márqueza Ojciec Gonzaga, wyjaśnia, przynajmniej częściowo, skąd wziął się rytualny, powierzchowny charakter katolicyzmu latynoamerykańskiego, tak, jak go widzi autor. Ksiądz obraża się na „anioła”, kiedy ów nie odpowiada na pozdrowienie po łacinie, niemniej obiecuje napisać do biskupa list w sprawie wyjaśnienia, czy rzeczywiście mógłby to być wysłaniec Boży: „(...) aby ten napisał do swego prymasa, by ten znowu napisał następny do Ojca Świętego, tak, aby wyrok ostateczny zapadł w instancjach najwyższych”¹⁴⁵. Jest w tym zachowaniu sztywność i zbyt formalne podejsście, jedno z najgorszych

¹⁴⁴ Ibidem, s. 254.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 256.

cech instytucji kościelnych, cech prowadzących do braku prawdziwego kontaktu duszpasterskiego. Podobną postacią jest ojciec Nicanor ze *Stu lat samotności*. Trudno się spodziewać, żeby tacy duchowni mogli wiele zmienić w mentalności swoich parafian, opartej przede wszystkim na myśleniu magicznym zakorzenionym w prastarych lękach i podświadomych tabu. Nikt, na przykład, nie bierze poważnie ostrzeżeń Ojca Gonzagi, że „anioł” mógłby być przebrany diablem, natomiast mieszkańcy miasteczka nabierają respektu wobec bardzo starego pana z olbrzymimi skrzydłami dopiero po koszmarnym epizodzie z przypalaniem żelazem, kiedy to reakcja udręczonego starca budzi w nich taką właśnie atawistyczną grozę:

(...) wówczas gdy przypalili go żelazem do znakowania bydła, leżał bowiem tyle godzin bez ruchu, że wydawał się martwy. Obudził się i skoczył na równe nogi, podnosząc taki wrzask w swym niepojętym języku, że łzami w oczach i tak zatrzepotał parę razy skrzydłami, że uniosły się w górę tumany gnoju, zmieszanego z księżycowym pyłem, i wokół wybuchł, zdający się nie z tego świata, huragan paniki. (...) większość zrozumiała, że jego obojętność nie była biernością bohatera dożywającego zasłużonej emerytury, lecz obojętnością przyczajonego kataklizmu¹⁴⁶.

Trudno o bardziej realistyczny obrazek mentalności, zawierającej zarówno prymitywne okrucieństwo, jak i lęk przed nieznanymi magicznymi mocami. Opowiadanie *Bardzo stary pan z olbrzymimi skrzydłami* jest niewątpliwie, choć nie wyłącznie, miniaturowym studium socjo-psychologicznym mieszkańców małego miasteczka na prowincji latynoamerykańskiej. Niektóre zachowania opisane tamże są jednak ogólnoludzkie. Do takich zalicza się wzbogacenie się na pokazywaniu „anioła” za opłatą:

Elisenda, zgięta w krzyżu od ciągłego zamiatania jarmarcznych odpadków, wpadła na pomysł, by całe podwórze ogrodzić i pobierać po pięć centawów za wejście i obejrzenie anioła¹⁴⁷,

jak i na przykład sposób wydania tych pieniędzy przez Elisendę, która chce wyglądać podobnie jak wyżej od niej stojące społecznie, bogate, nadające ton kobiety z miasteczka:

(...) a Elisenda kupiła sobie atlasowe pantofelki na wysokim obcasie i wiele, wiele sukien, z mieniającego się wszystkimi barwami jedwabiu, tych sukien, które w owych czasach, w każdą niedzielę obnosiły na sobie najbardziej pożądane z kobiet¹⁴⁸.

Uniwersalne i bardzo typowe dla wszelkich zbiorowisk gapiów są też próby karmienia „anioła”, dotykania go, prowokowania, żeby się poruszył itp.

¹⁴⁶ Ibidem, s. 258.

¹⁴⁷ Ibidem, s. 260.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 256.

Ponadnarodowa jest też cała jarmarczna otoczka, która powstaje wokół tego zgromadzenia ciekawskich, na przykład objazdowy cyrk, który tam przyjeżdża, żeby zbić interes na tłumie „pielgrzymów”. Natomiast może trochę bardziej specyficzne jest poważne przyjęcie z jakim spotyka się „smutne widowisko z kobietą, która za nieposłuszeństwo wobec własnych rodziców zamieniła się w pajaka”, widowisko to usunęło zresztą w cień pokazywanie „anioła”. Tutaj, być może, García Márquez próbuje oddać typową dla obszaru Karaibów mentalność wpływającą z tego, co Alejo Carpentier nazywał rzeczywistością cudowną, „lo real maravilloso”, szczególnie intensywnie tam obecną. Miałaby ona wynikać z równoczesnego połączenia paru czynników: spektakularnej barwności i różnorodności zjawisk przyrody, szczególnie bogatej mieszaniny ras, języków, obyczajów, kultur i religii oraz historii odkrycia i podbojów tej części Nowego Świata. Wszystko to razem miałoby przyczynić się do osławiania się z niesamowitością na co dzień i, w końcu, do przyjmowania jej jako naturalnej części otoczenia. García Márquez pochodził z tego rejonu, wychował się w nim i w dzieciństwie już przeżył tę atmosferę. Wielokrotnie opowiadał, że opiekująca się nim babcia stanowiła klasyczny przykład takiego patrzenia na świat, które przyjmuje niesamowitość, sprawy nadprzyrodzone, magię jako absolutnie oczywiste i naturalne elementy współtworzące rzeczywistość. Autor *Stu lat samotności* parokrotnie podkreślał, że sposób opowiadania jego babki, która o duchach mieszkających w domu mówiła z takim samym głębokim przekonaniem, jak o konieczności wyrwania bolącego zęba, był dla niego wzorem, kiedy odtwarzał mentalność swoich ziomków, których rozumiał i darzył dużą sympatią. Dlatego chyba opisowi naiwnej wiary w autentyczność „przeróżającej tarantuli wielkości tryka, z głową wielce smutnej dziewczyny” w opowiadaniu *Bardzo stary pan z olbrzymimi skrzydłami* towarzyszy łagodny, ciepły uśmiech. Satyryczny ton, wyśmiewający jarmarczny gust i zbytnią łatwowierność mieszkańców miasteczka, zrównoważony jest nostalgią za takimi miejscami na ziemi, nostalgią podobną do tej, jaką zawarł Fellini w niektórych swoich obrazach filmowych, na przykład w *Amarcord*.

Twórcy tacy, jak García Márquez czy Fellini potrafią świetnie wyśmiać przywary i śmieszności mieszkańców prowincjonalnych miasteczek, ale równocześnie potrafią docenić ich szczególną wrażliwość i otwartość na sferę zjawisk nadprzyrodzonych i niesamowitych, otwartość, pochodzącą z dziecinnej prawie wiary i łączności z ludowymi korzeniami kultury, którą ludzie z dużych miast, całkowicie zanurzeni w cywilizacji racjonalnej raczej utracili, choć nie zawsze. Zachowanie tego rodzaju mentalności jest bowiem charakterystyczne też dla mieszkańców wielkich miast z ubogich dzielnic.

I tak to „wtopienie” niesamowitości w obraz świata przedstawionego odbywa się nie tylko poprzez urealnianie jej w szczegółowych pełnych zmysłowych doznań opisach, ale także poprzez użycie do tego opisu spojrzenia takich ludzi, którzy w cudowność na pewno wierzą.

Objazdowy cyrk i jarmarczne widowiska w opowiadaniu Garcíi Márqueza są małe, jak małe jest miasteczko, do którego przyjeżdżają, natomiast Fevvers, bohaterka powieści Angeli Carter, występuje w wielkim cyrku i wielkich miastach. Wiele zachowań, gust gapiów czy widzów są podobne w obu utworach, stanowiąc analogiczne przykłady tradycyjnego realizmu społeczno-obyczajowego, ale są też znaczące różnice, z których najważniejszą jest obecne w *Wieczorach cyrkowych* niedowierzanie w autentyczność skrzydlatej postaci. Sceptyczną część widowni reprezentuje najwyraźniej Jack Walser, amerykański dziennikarz, pragmatyk i całkowity materialista, jeśli chodzi o światopogląd, przekonany, że skrzydła Fevvers to sprytne i dobrze zakamuflowane oszustwo, chociaż i on ma chwile wahania:

Walser nie bez zdumienia stwierdził, że to właśnie ograniczenia Fevvers sprawiły, iż przez krótką chwilę rozważał niewyobrażalne: całkowite zawieszenie swego sceptycyzmu. Czyżby bowiem prawdziwa Kobieta-ptak – gdyby coś tak nieprawdopodobnego istniało – musiała dla pieniędzy udawać, że jest sztuczna? Uśmiechnął się do siebie na myśl o tym paradoksie, w czasach tak świeckich prawdziwy cud podaje się za bujdę, żeby zyskać wiarygodność¹⁴⁹.

Akcja powieści Angeli Carter dzieje się na przełomie XIX i XX wieku, w pewnym momencie podana jest nawet data początku jej kariery – rok 1899, natomiast opowiadanie Garcíi Márqueza nie zawiera zasadniczo żadnych informacji co do dat, można się domyślać po pewnych realiach technicznych, że to są mniej więcej lata pięćdziesiąte–sześćdziesiąte XX wieku. Teoretycznie więc, biorąc pod uwagę sam bieg historii idei, to publiczność spektakli Fevvers powinna być bardziej łatwowierna, tymczasem jest odwrotnie, gdyż mieszkańcy wielkich miast i mieszkańcy Europy reprezentują światopogląd o wiele bardziej uzależniony od imperatywu racjonalno-scjentyistycznego niż ludność prowincjonalnego, małego miasteczka na Karaibach w pół wieku później. Zresztą Angela Carter jest dzieckiem wątpliwej, sceptycznej Europy wielkich miast, o jedno pokolenie młodsza od kolumbijskiego noblisty, a Garcíá Márquez zawsze czuł się częścią tego świata latynoskiej prowincji, którą odmalowuje w swoich utworach, a której mieszkańcy nie tylko nie kwestionują istnienia cudów, ale są z nimi wręcz zżyci.

Niemniej jednak spora część publiczności, zachwycającej się występami Fevvers, bierze pod uwagę możliwość, że obdarzona skrzydłami akrobatka

¹⁴⁹ Ibidem, s. 19.

jest cudem przyrody, inni po prostu cieszą się samym spektaklem, nawet jeśli stanowi on umiejętnie skonstruowaną iluzję. Ukazanie takich właśnie rozmaitych reakcji jest też częścią silnych elementów tradycyjnie realistycznych powieści. Do takich należą: obrazki rodzajowe z londyńskiego burdelu, w którym od niemowlęctwa wychowywała się główna bohaterka, psychologiczne portrety Mamy Nelson i Lizzie, którym opiekowanie się Fevvers pozwalało zaspokoić niewyżyte instykty macierzyńskie, czy chciwość i obsesyjne prawie ciągłe zabezpieczanie się materialne na przyszłość, na wszelki wypadek – typowe dla osób, które przeszły, tak, jak to było z Lizzie i Fevvers, okres ubóstwa i nędzy. Kiedy skrzydlata gwiazda trapezu wspomina swoje dzieciństwo, jej opowieść jest dokładna, pełna malowniczych szczegółów, a równocześnie bardzo żywa, okraszona humorem i pikantnymi powiedzonkami:

Jeśli chodzi o salon, w którym dziewczęce lata spędziłam jako żywy obraz, to znajdował się on na pierwszym piętrze, na które wiodły szerokie marmurowe schody zamazystością luków przypominające, z przeproszeniem, tylek kokoty. Owe schody miały równie wspaniałą balustradę z żelaza kutego w girlandy owoców i kwiatów, i głowy satyrów, z rozkoszną, śliską marmurową poręczą, po której, w latach beztroskiego dzieciństwa, zjeżdżałam powiewając warkoczami. Były to jedyne zabawy, jakim się mogłam oddawać, nim weszłam w życie, nic tak bowiem nie peszyło szacownych klientów Mamy Nelson jak obecność dziecka w burdelu¹⁵⁰.

Uprawdopodobnienie niesamowitej przecież historii, jaką opowiada Fevvers, odbywa się na paru poziomach: poprzez mnóstwo konkretnych detali zawartych w opisach, poprzez żywość i typowość jej zachowań, jeśli chodzi o perspektywę psychologiczną, poprzez potwierdzające autentyczność przywoływanych wspomnień wtrącane zdania Lizzie, a nawet, paradoksalnie, poprzez sceptyczne myśli spisującego ten wywiad Walsera, które jednak zdają się umacniać w nas wrażenie, że taka sytuacja miała miejsce. Balansujemy na jakiejś dziwnej krawędzi pomiędzy jakoby literaturą faktu (zapis wywiadu), historią zmyśloną przez obie kobiety (Fevvers i Lizzie), by ośmieszyć wścibskiego dziennikarza, lub mieszaniną wszystkich tych możliwości i paru jeszcze innych. To balansowanie pomiędzy rodzajami narracji i różnymi poziomami świata przedstawionego pasuje do balansowania pomiędzy fizycznością i biologicznością skrzydlatej postaci a jej nadprzyrodzoną niesamowitością. Na rzecz niesamowitości wydaje się przemawiać na przykład dyskretnie zaznaczony w narracji szczegół inaczej płynącego czasu w garderobie Fevvers, zegar wybija tam tę samą godzinę po trwającej już parę godzin rozmowie.

W obu utworach mamy do czynienia, z jednej strony, z nagromadzeniem naturalistycznych wręcz szczegółów dotyczących budowy i fizjologii

¹⁵⁰ Ibidem, s. 28.

postaci „pseudoaniołów”, a z drugiej z obecnością zupełnie niewytłumaczalnych racjonalnie możliwości, jakimi te postacie dysponują. Następuję też zderzenie fizyczności, często też brutalności i wulgarności dotyczących tych postaci, z całą sferą skojarzeń symbolicznych, wzniosłych i duchowych, najczęściej przywoływaną przez obraz skrzydeł – co daje efekt silnie groteskowy. Oto parę fragmentów, najpierw z *Bardzo starego pana z olbrzymimi skrzydłami*, następnie z *Wieczorów cyrkowych*:

Oboje w osłupieniu zaczęli przypatrywać się temu leżącemu ciału. Odziane było jak ostatni szmaciarz. Na wyłysiałej czaszce pozostały zaledwie jakieś bezbarwne strzępki, zębów też miało to to niewiele, a ten litości godny stan przemoczonego do suchej nitki pradziadka, pozbawił to to jakichkolwiek oznak wielkości. Jego skrzydła, niczym u olbrzymiego sępa, brudne, w połowie wyskubane, już na zawsze osiadły w błocie¹⁵¹.

Leżał rzucony w kąt, susząc sobie rozpostarte na słońcu skrzydła, w skórkach owoców, w resztkach niedojedzonych śniadań, którymi raczyli go pierwsi widzowie¹⁵².



A następnie proboszcz zauważył, że kiedy przyjrzeć mu się z bliska, anioł ów okazywał się coś zanadto ludzki: śmierdział błotem, skrzydła od spodu porośły mu wodorostami, a większe pióra zniszczone były ziemskimi wiatrami i nic, ale to nic, z jego nader nędznej natury nie licowało z niezrównanym dostojeństwem aniołów¹⁵³.



Obydwaj zachorowali w tym samym czasie na wietrzną ospę. Lekarz, który leczył dziecko, nie oparł się pokusie osłuchania anioła i wykrył u niego tyle gwizdów w sercu i tyle w nerkach, iż fakt, że anioł jeszcze żyje, wydał mu się zupełnie nieprawdopodobny. Najbardziej jednak zdziwiła go przemyślność skrzydeł. Były tak naturalne w tym całkowicie ludzkim ciele, że w głowie nie mogło się pomieścić, dlaczego inni ludzie również ich nie posiadają¹⁵⁴.



Pelayo narzucił mu koc i miłosiernie pozwolił aniołowi spać w szopie i wtedy dopiero zauważyli, że w nocy gorączkuje i majaczy coś w swoim połamanym języku starego Norwega. Była to jedna z niewielu chwil, kiedy zaniepokoiła ich myśl o jego śmierci, a nawet uczona sąsiadka nie potrafiła powiedzieć im, co się robi ze zmarłymi aniołami¹⁵⁵.



¹⁵¹ G. García Márquez, *Bardzo stary pan...*, [w:] *Opowiadania*, s. 253–54.

¹⁵² Ibidem, s. 255.

¹⁵³ Ibidem, s. 256.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 260–261.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 261.

Wylęglam się z cholernego jaja właśnie, kiedy Bow Bells dzwoniły sobie w najlepsze. Blondyna zarechotała rubasznie, trzepnęła się po alabastrowym udzie tam, gdzie jej się właśnie rozchylił peniuar i posłała młodemu reporterowi, który siedział z otwartym notatnikiem i ołówkiem w uniesionej ręce, spojrzenie swoich ogromnych, błękitnych, kiczowatych oczu, jakby chciała mu rzucić wyzwanie: „Nie chcesz, to możesz nie wierzyć”¹⁵⁶.



Głos miała zachrypnięty i metaliczny, jakby kontr altem czy nawet barytonem brzęczały pojemniki na śmieci¹⁵⁷.



Fevvers pożerała, opychała się, oblewała tłuszczem, ustami zbierała z noża groszek, (...) wreszcie gwiazda otarła usta rękawem i beknęła¹⁵⁸.



Obserwując ją przez lornetkę ze swej wyłożonej pluszem czerwonym łoży prasowej, Walser myślał o tancerkach z Bangkoku, które z pomocą swoich zaopatrzonych w pióra złożonych luster i kanciastych, hieratycznych ruchów potrafiły stworzyć nieskończenie doskonalszą iluzję czegoś ulotnego niż ta zbyt dosłowna uskrzydłona barmanka, którą miał przed sobą¹⁵⁹.



Chwyciła trapez jedną ręką. Jej skrzydła zadrżały, zaczęły pulsować, furkotać, świstać, a wreszcie rytmicznie młócić powietrze, powodując wiatr tak silny, że poprzewracał kartki w notatniku Walsera, jego samego zaś wymiotł na chwilę z miejsca. Reporter, gramoląc się, by je odzyskać, mało nie stracił zimnej krwi, a wraz z nią i swego sceptycyzmu, którego zdołał się jednak mocno uchwycić, nim go wywiał z łoża prasowej (...) ¹⁶⁰.



Muzyka była od niej znacznie szybsza; Fevvers marudziła. Nie bójmy się słów: lekceważyła wszelkie rządzące pociskami prawa; pocisk nie może wlec się po swojej trajektorii; pocisk, który choć odrobinę zwolni w powietrzu, nieuchronnie musi spaść. Fevvers jednak, bynajmniej się nie śpiesząc, przebyła drogę między trapezami z dostojeństwem gołębia z Trafalgar Square, przefruwającego z jednej wyciągniętej dłoni z ziarnem na drugą, a następnie wywinęła w powietrzu salto tak leniwie, że widzowie mogli podziwiać przedziałek pomiędzy pośladkami¹⁶¹.

¹⁵⁶ A. Carter, *Wieczory cyrkowe*, s. 8.

¹⁵⁷ Ibidem, s. 14.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 23.

¹⁵⁹ Ibidem, s. 17.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 17.

¹⁶¹ Ibidem, s. 18.

W obu utworach znajdują się też opisy pierwszych prób latania, w opowiadaniu Garcíi Márqueza pierwszych po wielkim osłabieniu i chorobie, a może pierwszych w ogóle, bo o poprzednich nie wiemy nic, a w *Wieczorach cyrkowych* pierwszych od urodzenia, które w obu wypadkach są potwornie niezgrabne i nieudane:

Wyrzała wtedy przez okno i zaskoczyła anioła przy pierwszych próbach lotu. Były tak niezgrabne, że przeciął jak pługiem bruzdę w warzywach, i niewiele brakowało, a byłby rozwalił szopę ciężkimi uderzeniami skrzydeł, które prześlizgiwały się po świetle, nie znajdując oparcia w powietrzu¹⁶².



Stojąc na gzysie kominka, wzdrygnęłam się, bo zanim Lizzie rozpałała ogień, w salonie panował przejmujący chłód, a dywan wydał mi się bardziej odległy niż kiedykolwiek. Ale pomyślałam sobie, kto nie spróbuje, ten nic nie osiągnie. Rozpostarłam więc swoje [skrzydła], i zamknąwszy oczy, rzuciłam się w dół, zdając się całkowicie na łaskę ciężenia.

Zamilkła na chwilę, jeżdżąc paznokciem po brudnym atlasie szlafroka na kolanach. No i, sir... runęłam w dół. Runęłam jak Lucyfer. W dół, w dół, leciałam w dół, aż z wielkim łomotem – prrrask! – wylądowałam na brzuchu na perskim dywanie, wśród kwiatów i zwierząt, które nie znały prawdziwego lasu, wśród podobnych mi bajecznych stworzeń z marzeń i snów.

– (...) tak ją właśnie znalazłam, biedactwo, kiedy przyszłam rozpaścić ogień w kominu: tyłek w górze, a te małe skrzydełka blond jeszcze roztrzepotane i chociaż spadała, z takiej wysokości, że mało sobie nie rozłupała nosa na pół – a ile było przy tym krwi! – to przecież dzielna kruszyna nawet nie pisnęła, nawet jednej łezki nie uroniła!¹⁶³

I jakby nie wystarczyła dawka optymalnie przyziemnego, w podwójnym sensie tego słowa, realizmu przy opisie samego upadku, zaraz potem Lizzie dodaje jeszcze kilka szczegółów co do zabiegów opatrunkowych:

Powycierałam ją swoim fartuchem, a potem wzięłam na dół do kuchni, gdzie, już w cieple, owinęłam ją w koc, wszystkie otarcia wysmarowałam germoliną, tu i tam pozalepiałam plastrem (...) ¹⁶⁴.

Warto w tym miejscu przypomnieć, jakie są najczęściej spotykane skojarzenia dotyczące skrzydeł i postaci uskrzydłonych związane z tradycyjnymi symbolami, jakie nagromadziły się przez wieki w tekstach religijnych, literaturze, sztuce i ikonografii:

Skrzydła symbolizują: posłańca bogów, duszę i ciało, Ducha Św., uduchowanie, myśl, umysł, ideę, abstrakcję, ewolucję duchową, inteligencję, wiedzę, rozmyślanie, światło,

¹⁶² G. Garcíi Márquez, *Bardzo stary pan ...*, [w:] *Opowiadania*, s. 262.

¹⁶³ A. Carter, *Wieczory cyrkowe*, s. 32.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 33.

oświecenie, wyobraźnię, fantazję (...), wszechobecność, wzlot, ulgę, uniesienie, wzniosłość, egzaltację, zapał, ambicję (...).

Artystyczna konwencja przedstawiania aniołów ze skrzydłami powstała w VI w. mając za podstawę antyczne wyobrażenia skrzydlatych bogów posłańców (...).

Skrzydlaty człowiek, duch, anioł pośrednik, między Bogiem a ludźmi, wysłannik bóstwa w mazdaizmie, judaizmie, chrześcijaństwie i islamie.

Pióro (przez związek z ptakami, powietrzem, lotem i niebem): promienie, atmosfera, niebiosy, Słońce, wzniosłość, ptak, potęga powietrzna wyzwolona z obciążeń ziemskich¹⁶⁵.

Wyżej wymienione definicje zestawmy z jeszcze jednym opisem uskrzydłonego „bóstwa” z prozy Angeli Carter:

Trzeba przyznać, że z bliska bardziej przypominała kobyłę pociągową niż anioła. Mając, bez butów, sześć stóp i dwa cale wzrostu, musiałaby odstąpić Walserowi kilka cali, żeby się z nim zrównać, i chociaż mówiono o niej, że jest „bosko wysoka”, poza sceną nie było w niej nic boskiego – chyba, że w niebie są lokale z wyszynkiem – o tak, tam mogłaby królować za barem. W jej z gruba ciosanej, szerokiej jak befszytk twarzy nie było nic subtelnego – bardzo zresztą stosownie, skoro miała zostać demokratycznie obranym bóstwem nadchodzącej nieuchronnie „ery prostego człowieka”¹⁶⁶.

Z takiego zestawienia, które dokonuje się w umyśle czytelnika, musi po prostu wytrysnąć groteska, jak gejzer, który świeżo przebił się przez skorupę ziemską. Obecność groteski w obu tekstach ma znaczenie kluczowe i doprecyzowanie jej charakteru i funkcji jest niezbędne przy interpretacji obu utworów. Elementy groteskowe nie są tylko związane ze skrzydlatymi postaciami. U Garcíi Márqueza ton groteskowy pojawia się ze szczególną intensywnością przy charakterystyce zachowań mieszkańców małego miasteczka i otaczającego regionu:

Szukając cudownego uzdrowienia, przybyły najbardziej nieszczęsne z nieszczęsnych kalek z całych Karaibów i okolic: pewna biedna kobieta, która od dziecka liczyła uderzenia swojego serca i liczb jej nie starczało, Jamajczyk okrutnie cierpiący na bezsenność, dręczył go bowiem nieustanny szmer gwiazd, lunatyk, który w nocy wstawał tylko po to, by niszczyć wszystko, co za dnia zbudował, i wielu, wielu innych mniej nieszczęśliwych¹⁶⁷.

W podobnym stylu dokładnie opisane jest jarmarczne widowisko z dziewczyną zamienioną za nieposłuszeństwo w pajaka, zwłaszcza śmiertelna powaga i pełna wiara w autentyczność całej historii, jakie prezentują mieszkańcy w reakcji na owo przedstawienie. A przykładem ewidentnego

¹⁶⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990; J. Tresside, *Słownik symboli*, Warszawa 2001.

¹⁶⁶ A. Carter, *Wieczory cyrkowe*, s. 13.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 257.

delektowania się stylem groteskowym przez autora jest fragment opisujący wątpliwą jakość cudów dokonanych przez „anioła”:

Zresztą cuda przypisywane aniołowi wskazywały na zamęt w jego umyśle i tak: ślepiec nie odzyskał wzroku, ale zaczęły mu się wyrzynać trzy ząbki; paralityk nadal nie mógł chodzić, ale był o krok od uzyskania głównej wygranej na loterii, trędowatemu rany zakwitły słonecznikami¹⁶⁸.

W powieści Angeli Carter efekty groteskowe pojawiają się często i znów nie tylko w powiązaniu ze skrzydlatą Fevvers. Chyba najsilniej naznaczone groteską są opisy specyficznej instytucji, jaką prowadziła Madame Schreck, przedziwnego burdelu, w którym zatrudnione były „fenomeny natury” (Albert/Albertynka hermafrodyta, Śpiąca Królowa – dziewczyna w śpiączce, Dziwo z Wiltshire – dziewczyna mniejsza od najmniejszej karlicy, itp.), a równocześnie klienci mogli wypożyczać sobie różne stroje i żądać odgrywania różnych swoich fantazji. Łącząc elementy makabry typowe dla powieści gotyckiej, powieści grozy z humorem, erotyką i przyziemnością Carter tworzy barwny umyślnie przerysowany, doprowadzony do swego rodzaju paroksyzmu efekt groteski. Z literackich analogii przychodzą do głowy niektóre sztuki Michel de Ghelderode (*Farsa mrocznych*) i Jean Genet (*Balkon*).

Wziąwszy pod uwagę, że, jak twierdzi Michał Głowiński, groteska jest zarówno kategorią estetyczną, jak i pewną koncepcją świata, można by się zastanowić, która z tych definicji jest ważniejsza i bardziej adekwatna do analizowanych tu tekstów.

Wydaje mi się, że bardziej kluczowa w omawianych przeze mnie utworach jest groteska jako pewna koncepcja świata. Istotną funkcją groteski może stać się „harmonizowanie dysonansów”, czyli to, co Głowiński, pożyczając zwrot od Sarbiewskiego, określa inaczej jako *discordia concors*¹⁶⁹. Łączenie w jedną całość tego, co ziemskie, i tego, co boskie, tego, co przyziemne, z tym, co wzniosłe, tego, co tragiczne, z tym, co komiczne, lub wręcz żałosne. Romantycy, którzy tak cenili groteskę, nazwaliby to ujawnianiem paradoksalnej natury świata i człowieka. Aron Guriewicz¹⁷⁰ określa funkcję groteski jako „integrowanie przeciwieństw” i mówi o unaocznianiu przez groteskę procesu scalania ze sobą elementów niebiańskich i ziemskich, „góry” i „dołu”, po to, żeby potem zaraz przejść do ich ponownego rozbiwania i polaryzowania, co z kolei znów wiedzie do zbliżania do siebie, czy wręcz stapiania ze sobą dwóch antagonistycznych stron rzeczywistości, których, racjonalnie rzecz biorąc, nie powinno się dać scalać. Leżąc w błocie

¹⁶⁸ Ibidem, s. 259.

¹⁶⁹ M. Głowiński, *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003.

¹⁷⁰ A.J. Guriewicz, *Z historii groteski: „góra” i „dół” w średniowiecznej literaturze łacińskiej*, [w:] *Groteska*, s. 122–123.

uskrzydłona postać byłaby tu przykładem obrazowania takiej „harmonii dysonansów”. Sugerowanie harmonii przeciwieństw odbywałoby się poprzez opisywanie takich zjawisk jako oczywistych i naturalnych, a właśnie taką techniką, typową dla realizmu magicznego, posługują się zarówno Gabriel García Márquez, jak i Angela Carter.

Adekwatnym uzupełnieniem powyższej próby określenia funkcji groteski wydaje mi się cytat z Michaiła Bachtina, który, pisząc o metodzie artystycznej Rabelais’go, jako o „stwarzaniu niespodziewanych sąsiedztw” lub „nowych sąsiedztw” poprzez użycie groteski, tak się wypowiada:

Konieczne jest, aby rzeczy zetknęły się ze sobą w swojej żywej cielesności i jakościowej różnorodności. Konieczne jest stworzenie **nowych sąsiedztw** pomiędzy rzeczami a ideami, sąsiedztw odpowiadających ich rzeczywistej naturze: trzeba zbliżyć do siebie i połączyć to, co fałszywie rozłączono i oddalono od siebie, oraz rozłączyć to, co fałszywie zbliżono¹⁷¹. [podkr. moje – K.M.B.]

Połączenie wzniośle kojarzących się skrzydeł z najbardziej przyziemną postacią ciała człowieka, starzejącą się lub bardzo wulgarną, byłoby takim tworzeniem „nowych sąsiedztw”. A przywołanie tu analizy tekstu Rabelais’go jest też adekwatne przez fakt, że García Márquez wymieniał Rabelais’go jako swojego mistrza. A to, że Bachtin używa zwrotu „realistyczna fantastyka”, określając metodę artystyczną mistrza francuskiego Renesansu, też pokazuje nam jedno z możliwych powiązań między realizmem magicznym a poprzednimi nurtami w istniejącej już tradycji literackiej. Jeśli przypomnimy tu cytowany przez Bachtina fragment z Rabelais’go, opis narodzin Gargantui, trudno będzie nie dostrzec analogii z metodą Garcíi Márqueza, na przykład we fragmencie przedstawiającym badanie „aniola” w czasie jego choroby na wietrzną ospę. A oto narodziny Gargantui:

Od tej dolegliwości rozluźniły się ku górze kosmki maciczne, między którymi przemknęło dziecko i dostało się do żyły zwanej czczą: stamtąd, przeciskając się przez przeponę aż powyżej łopatek, gdzie ta żyła dzieli się na dwoje, obróciło się na lewo i wyszło lewym uchem¹⁷².

Owe „nowe sąsiedztwa”, czyli to, co określiłam w tytule rozdziału jako „skrzydlate postacie mocno stąpające po ziemi”, mogą też być, w sensie koncepcji świata, jaką przybliżają, próbą pokazania rzeczywistego współistnienia dwóch światów, czyli urealnienia cudu czy cudowności, to, co charakterystyczne było, zdaniem Arona Guriewicza, dla mentalności średniowiecznej,

¹⁷¹ M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, [w:] *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 379.

¹⁷² F. Rabelais, *Gargantua*, ks. I, rozdz. VI; cyt. za: M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 381–382.

ale chyba nie tylko: „Cud łączy na chwilę obydwą światy: dokonuje się na ziemi, spowodowany jest wszakże przez siły z zaświatów”.

Syntetyczny pogląd na świat, w którym zaświatowość łączyła się z tym, co z tego świata, przenikał nie tylko baśń, epos czy karnawał, ale również mające zbawić duże opowieści osób duchownych o cudach i czynach świętych, o świętych, o świetlistych i nieczystych duchach, czy o pozagrobowych widzeniach.

Przy tym zbliżenie i splecenie „góry” i „dołu” rodzi sytuacje tragicomiczne. Fantazja człowieka średniowiecznego zaciera wszelkie granice między tym, co możliwe i co niemożliwe, między pięknem a szpetotą, między poważnym a komicznym.

Toteż średniowieczna groteska jest u swych podstaw ambiwalentna, jest próbą uchwycenia świata w jego obu hipostazach – sakralnej i ziemskiej, sublimowanej i niskiej, najpoważniejszej i pociesznej¹⁷³.

Z tym, że groteskowa koncepcja świata w tekstach Garcíi Márqueza i Angeli Carter dzieli, z tą średniowieczną, próbę uchwycenia ambiwalencji rzeczywistości, ale w kontekście bliższym zagadki absurdu niż istnienia zaświatów uprawnomożnionych przez porządkującą wszystko istotę boską.

Ważną różnicą między odmianami realizmu magicznego jaki reprezentują Garcíá Márquez i Angela Carter jest natomiast to, że pisarz kolumbijski czerpie materiał do budowania efektu niesamowitości z mentalności, z magicznego myślenia mieszkańców małego karaibskiego miasteczka, natomiast brytyjska powieściopisarka, chcąc osiągnąć podobny rezultat, bazuje na elementach europejskiej tradycji literackiej: mitologii greckiej (historia Ledy i jej romansu z Zeusem w postaci łabędzia) i angielskiej powieści gotyckiej (instytucja Madame Schreck). Taka właśnie różnica skłania niektórych krytyków i historyków literatury¹⁷⁴ do zaszufladkowania prozy Garcíi Márqueza jako realizmu magicznego, a twórczości Angeli Carter jako neofantastyki. Taka różnica miałaby też potwierdzać niemożność istnienia żywych źródeł kultury ludowej, w tym żywych mitów i wierzeń, w Europie i wykluczać możliwość odzwierciedlania myślenia magicznego w literaturze europejskiej, w przeciwieństwie do tej tworzonej na kontynencie amerykańskim. Taką szkołę myślenia reprezentował na przykład Alejo Carpentier (przedmowa do *Królestwa z tego świata*).

Według mnie oba te teksty można zakwalifikować jako należące do nurtu realizmu magicznego (zgodziłabym się, iż Garcíá Márquez sytuuje się bliżej „twardego jądra” tego kierunku, a Angela Carter bliżej obrzeży), ze względu na używanie tej samej techniki stylistycznej: przedstawianie zjawisk niesamowitych i nadprzyrodzonych jako naturalnych i oczywistych, integralnych

¹⁷³ A.J. Guriewicz, *Z historii groteski: „góra” i „dół” w średniowiecznej literaturze łacińskiej*, [w:] *Groteska*, Gdańsk 2003, s. 122–123.

¹⁷⁴ Na przykład Tomasz Pindel w swojej książce *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004.

części rzeczywistości przedstawionej w utworze, stosując przy tym opis pełen szczegółów, wziętych z postrzegania zmysłowego, według konwencji literackiej realizmu tradycyjnego, a równocześnie wzmacniając paradoksalną jedność elementów sobie przeciwnych poprzez obecność groteski.

Poza tym, a jest to równie ważne, jeśli nie ważniejsze niż stosowanie tych samych chwytów stylistycznych, omawiane przeze mnie teksty literackie w swojej wymowie stanowią swego rodzaju zakwestionowanie pojmowania i obrazowania świata w kategoriach li tylko racjonalnych, „naukowych”, chronologicznie linearnych, dających się zawsze dokładnie zbadać i zmierzyć, a co ważniejsze, jakoby wyjaśnić. Zamiast tego ukazują świat i człowieka jako zagadkę, jako tajemnicę. Zostawiając nas, tak jak autor *Bardzo starego pana z olbrzymimi skrzydłami* w ostatnich liniach opowiadania, na zamglonej granicy między wyjaśnieniem racjonalnym a magicznym:

Zdołał jednak nabrać wysokości. I Elisenda odetchnęła z ulgą, tak za siebie, jak i za niego, kiedy zobaczyła, że przelatuje już nad ostatnimi domami, utrzymując się z trudem w powietrzu niezdatnym trzepotaniem starego sępa. Widziała go nadal, gdy skończyła już kroić cebulę, i nadal go widziała, gdy widzieć go już nie mogła, ponieważ wtedy nie był już zawałidrogą w jej życiu, tylko urojonym punkciem na widnokręgu morza¹⁷⁵.

Właśnie opis człowieka odlatującego w dal, lecącego nad morzem, obecny jest w powieści Toni Morrison *Song of Solomon*, zawierającej również znaczące elementy realizmu magicznego, ale motyw człowieka potrafiącego latać pojawia się w tym wypadku bez użycia groteski. Nie ma zresztą mowy o skrzydłach, lecz o samym locie:

When you say „flew off” you mean he ran away, don’t you? Escaped?
No, I mean flew. Oh, it’s just foolishness, you know, but according to the story he wasn’t running away. He was flying. He flew. You know, like a bird. Just stood up in the fields one day, ran up some hill, spun around a couple of times, and was lifted up in the air. Went right on back to wherever it was he came from¹⁷⁶.

Opowiada tę historię kobieta, Susan Byrd, która okazuje się spokrewnioną z Milkmanem, jednym, z głównych bohaterów powieści. Milkman przyjechał na południe w poszukiwaniu jakichkolwiek informacji o rodzinie swojego ojca i udaje się mu odnaleźć ślady nie tylko dziadka, ale i pradziadka, tego właśnie, który odleciał. Relacjonując młodemu człowiekowi to zdarzenie, Susan Byrd z jednej strony wyraźnie dystansuje się sceptycznie do tej niesamowitej historii, używając określeń typu:

Oh, it’s just foolishness, you know

¹⁷⁵ Ibidem, s. 262.

¹⁷⁶ T. Morrison, *Song of Solomon*, London, Sydney, Auckland, Endulini 1998, s. 322–323.

albo:

Oh, that's just some old folks' lie they tell around here. Some of those Africans they brought over here as slaves could fly. A lot of them went back to Africa. The one around here who did was this same Solomon, or Shalimar – I never knew which was right¹⁷⁷

z drugiej strony podaje dużo szczegółów, a także świadectwa szeregu innych osób, które mogłyby potwierdzać, że taki fakt miał miejsce.

Gdyby w narracji powieści historia Solomona odlatującego do Afryki pojawiła się tylko w tym kontekście, opowiadana jako miejscowa legenda, moglibyśmy ją zinterpretować jako wyraz marzeń o ucieczce, wyzwoleniu, wolności i powrocie do własnej ojczyzny, marzeń pomagających żyć w koszmarze niewolnictwa. Odnajdujemy przecież odzwierciedlenie takich snów o ucieczce w tylu pieśniach czarnych niewolników, a tutaj w tle tej historii znajdujemy też piosenkę, którą śpiewają, a także odgrywają jako zabawę, dzieci z okolicy: „Solomon done fly, Solomon done gone / Solomon cut across the sky, Solomon gone home”¹⁷⁸ – w dramatyzowanej pieśni-zabawie, śpiewa to, opuszczona przez odlatującego Solomona, Ryna.

Ale motyw powraca w innym kontekście. Toni Morrison używa tego motywu, by na nim oprzeć zakończenie całej powieści, a więc moment szczególnie znaczący w całej strukturze świata przedstawionego. Tym razem nie jest to już historia z odległej przeszłości, opowiadana przez wątpliwą w jej autentyczność osobę, tylko działanie głównego bohatera. Milkman, prawnuk Solomona, zwanego też Shalimarem, o którego locie śpiewają nadal okoliczne dzieci, sam wzbija się w powietrze:

Without wiping away the tears, taking a deep breath, or even bending his knees – he leaped. As fleet and bright as a lodestar he wheeled toward Guitar and it did not matter which one of them would give up his ghost in the killing arms of his brother. For now he knew what Shalimar knew. If you surrendered to the air, you could ‘ride’ it¹⁷⁹.

Tak brzmi zakończenie powieści. Tym razem brak już sceptycznego dystansu. Jeżeli kluczowa dla powieści postać, jaką staje się Milkman, od mniej więcej połowy utworu, posiadała zdolność latania, to wychodzimy poza przytaczanie legend. Moc wzbicia się w powietrze jest w przypadku Milkmana rezultatem odnalezienia połączenia ze swoją rodziną, ze swoimi dziadkiem i pradiadkiem, ale przede wszystkim z duchową siłą tych, których reprezentował Solomon.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 322.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 303.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 337.

Tytuł powieści to *Song of Solomon* i odlatujący do Afryki Solomon z tejże pieśni reprezentuje tę moc, jaką mogli w sobie zachować potomkowie czarnych niewolników przez jakiś jeszcze czas, moc przeniesioną z czasów ich wolności na własnym łądzie, biorącą się z ich żywych wierzeń i mitów, kultury, a którą traciły kolejne pokolenia między innymi dlatego, że zerwane były więzi rodzinne, plemienne, językowe. Milkman przed znalezieniem tego tropu, który pozwala mu odzyskać moc (nawet jeśli tragicznie za późno, bo tuż przed przypuszczalną, strasznie absurdalną śmiercią z rąk drugiego zagubionego przedstawiciela tejże rasy i losu, byłych niewolników afrykańskich), był całkowicie pozbawiony tożsamości i przynależności do jakiegokolwiek grupy społecznej, był słaby, skupiony na sobie, na materialnym zabezpieczeniu swojej pozycji. Pozycję tę zawdzięczał bezwzględny działaniom ojca, który, z okropnymi metodami zdobytego bogactwa, uczynił swoją rację bytu, który odgradzał się w ten sposób od pogardy białych, który nie miał żadnej tożsamości kulturowej, tylko tożsamość posiadacza majątku, który poprzez strach, jaki odczuwali mniej od niego zamożni, wymusił pewien szacunek w tej części miasta, gdzie królował. Milkman przed odkryciem pieśni o Solomonie, przed odkryciem czym jest wnukiem, cały był ulepiony z bólu braku tożsamości kulturowej i przynależności społecznej. Jego wzbicie się w powietrze, jego odlot, jest więc wyrazem odzyskania życiodajnej siły, jaką daje więź ze swoimi przodkami, ale także, tak, jak to przedstawia Toni Morrison, jaką daje zdolność kochania, bo dopiero wtedy Milkman staje się zdolny do uświadomienia sobie, czym jest miłość i kto był najważniejszą osobą w przekazaniu tej zdolności do kochania: Pilate. Gdyby nie Pilate, jedyna osoba w całej powieści i w całej historii rodziny, która potrafiła naprawdę kochać, a która też ginie tragicznie i absurdalnie w tym momencie. Ta chwila powinna była być chwilą możliwości odrodzenia i odbudowania więzi rodzinnych i kulturowych, bez której odnalezienie połączenia między prawnukiem a pradiadkiem nigdy nie byłoby możliwe. Toteż lot Milkmana nie odbywa się w żadnym wypadku w atmosferze triumfu, kontekst jest głęboko tragiczny, gdyż całe wyzwolenie, odnalezienie więzi, przychodzi za późno, sam główny bohater nie będzie mógł już nic na tym momencie zbudować, ale fakt jego odlotu za życia, a nie po śmierci jest zwycięstwem z za grobu Solomona i tego wszystkiego, co on reprezentuje – prawdziwej, autentycznej wartości, jaką stanowią: wierność swoim korzeniom, marzenie o powrocie do swojego miejsca na ziemi, siła wiary w swoją moc duchową, a to wszystko wbrew i pomimo upodlenia, krzywdy, udręczenia jakich doświadczały wszyscy ci bezimienni (dlatego sprawa imienia jest w prozie Morrison tak ważna i tak, w tej powieści na przykład kolczyk w uchu Pilate to skrzyneczka metalowa z kawałkiem papieru z zapisanym imieniem), których

wywożono na statkach-więzieniach z ich ojczyzn, a których los Toni Morrison próbuje wyśpiewać w swojej prozie, *Song of Solomon*, *Beloved*, także i poprzez urealnianą tamtą rzeczywistość i jej dzisiejsze skutki, stylistykę realizmu magicznego: realnie i magicznie.

Przemiana – Franz Kafka
Sklepy cynamonowe – Bruno Schulz
Królestwo z tego świata – Alejo Carpentier
Aksolotl – Julio Cortázar
Prawiek i inne czasy – Olga Tokarczuk
Tracks, The Antelope Wife – Louise Erdrich
Niejaka Mulatka – Miguel Ángel Asturias
Master – Angela Carter
Mistrz i Małgorzata – Michaił Bułhakow
Ostatni świat – Christoph Ransmayr
Dzieci Północy – Salman Rushdie
Red Earth and Pouring Rain
– Vikram Chandra

Warianty motywu metamorfozy
w wybranych utworach z nurtu
realizmu magicznego lub
zawierających jego elementy

Rozdział III

Metamorfozy

Po rozdziale o skrzydlatych postaciach, które są równocześnie bardzo ludzkie, jak najbardziej adekwatne będzie przejście do omówienia metamorfoz, czyli fenomenu ukazującego powiązania między jedną formą bytu a drugą poprzez przeistaczania się, transformację czy też przepoczwarczania się.

Nic nie zachowuje swojego wyglądu. Natura wielka odnowicielka, wciąż zmienia jedno formy w inne. Nic jednak nie ginie we wszechświecie, lecz ulega przemianie i przybiera nowy kształt¹⁸⁰.

Te słowa Pitagorasa przytacza Owidiusz, żeby nakreślić kontekst filozoficzny swego dzieła literackiego, które będzie przez wieki wzorem i źródłem dla tych, którzy sięgać będą po motyw przemiany i przeistaczania się jednych bytów w inne. Od razu przywołane zostają dwa obszary, w których metamorfoza jest omawiana lub wyrażana: filozofia i literatura. Do tych dwóch dodać trzeba obszary będące często celem badań antropologów, czyli: wierzenia, rytuały, baśnie, mity, gdzie odnajdziemy chyba najbogatsze „złoża” wszelkich odmian metamorfoz: ludzko-zwierzęcych, bosko-ludzko-zwierzęcych, bosko-

¹⁸⁰ Owidiusz, *Metamorfozy*, przekł. A. Kamieńska, S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 416.

-zwierzęcych, zwierzęco-zwierzęcych i wielu innych, do których trudno nawet dopasować słowne ekwiwalenty, jak choćby takie, w których bogowie, zwierzęta i ludzie przemieniają się w żywioły powietrza, ognia, wody i ziemi lub w materię kosmiczną gwiazd i galaktyk.

Starając się interpretować możliwe znaczenia metamorfozy użytej jako motyw lub struktura w dziele literackim, wpływamy na niebezpieczny ocean istniejącego już bogactwa możliwych znaczeń, który tworzył się przez wieki i dalej się powiększa. Jest to szczególnie trudne, kiedy nasze poszukiwania odbywają się w kontekście literaturoznawstwa porównawczego, choć taki właśnie bywa najbardziej ciekawy i przynoszący nowe spojrzenie, z nowej szerszej perspektywy. Będąc świadoma owego zagrożenia, postaram się jedynie zasygnalizować pewne istotne punkty (słupy milowe) na wielkim gościńcu dzieł i rozważań ich dotyczących, spośród tak wielu, w których metamorfoza jest ważną bądź kluczową częścią. Nie będę jednak obszernie rozwijać i rozbudowywać rozważań na ten temat, gdyż w tekstach realizmu magicznego, które są głównym obiektem moich badań, jest to tylko jeden z możliwych do omówienia motywów i niekoniecznie najważniejszy. Nie można go pominąć, ale zatrzymywanie się przy nim zbyt długo nie byłoby korzystne dla zachowania proporcji na mapie tematów, obrazów i struktur najbardziej kluczowych dla omawianego nurtu (obecność nieobecnych, magiczne struktury czasu).

Bachtin tak oto porządkuje znaczenia i funkcje metamorfozy w czasach dawnych, w tym w antycznych greckich i rzymskich, a także w szeroko rozumianym folklorze:

Metamorfoza (przeobrażenie) – głównie przeobrażenie człowieka – obok tożsamości (tak samo głównie tożsamości człowieka) należy do skarbnicy światowej folkloru przedklasowego. Przeobrażenie i tożsamość są głęboko ze sobą powiązane w obrazie człowieka występującym w folklorze. W formie szczególnie wyraźnej połączenie to zachowuje się w bajce ludowej. Obraz człowieka bajkowego – przy całej olbrzymiej różnorodności folkloru bajkowego – zawsze jest budowany na motywach przeobrażenia i tożsamości (niezależnie z kolei od różnorodności konkretnej zawartości tych motywów). Motywy przeobrażenia i tożsamości przenoszone są z człowieka na cały świat ludzki – na przyrodę i przedmioty wytworzone przez samego człowieka.

Na gruncie antycznym idea metamorfozy torowała sobie bardzo skomplikowaną i rozgałęzioną drogę rozwoju. Jednym z odgałęzień tej drogi jest filozofia grecka, w której idei przeobrażenia, obok idei tożsamości, przysługuje doniosła rola, przy czym istotna otoczka mitologiczna tych idei zachowuje się aż do Demokryta i Arystofanesa.

Inne odgałęzienie – to kultowy rozwój idei metamorfozy (przeobrażenia) w misteriach antycznych, a przede wszystkim eleuzyjskich (później w tej samej płaszczyźnie znajdują się i pierwotne formy kultu chrześcijańskiego), oraz dalsze życie motywów przeobrażenia w folklorze właściwym.

Oczywiście wpływ wszystkich wymienionych przez nas dróg rozwoju idei metamorfozy na literaturę nie ulega wątpliwości¹⁸¹.

Bachtinowi takie zdefiniowanie i określenie pojawienia się idei metamorfozy jest potrzebne jako wstęp do ukazania powiązania pomiędzy ideą metamorfozy, przede wszystkim jako rozwoju, a strukturami czasu linearnego w literaturze, szczególnie w powieści, ale przy tej okazji określa dosyć rzetelnie (pomijając „folklor” określeniu typu „społeczeństwo przedklasowe”) główne źródła, z których popłynie rzeka rozmaitych form pojęcia metamorfozy i sposobów jej wyrażania w literaturze europejskiej. Jest to więc dobry punkt wyjściowy, ale konieczne jest uzupełnienie go o perspektywę światową, już nie tylko europejską. Oprócz filozofii greckiej, misterii eleuzyjskich i folkloru europejskiego, w tym szczególnie baśni, trzeba więc przywołać obecność motywu metamorfozy w religiach, mitach i wierzeniach innych kontynentów. Znajdujemy rozmaite postacie wiary w przeobrażania się jednego ciała w drugie, jednej formy w drugą, jednego żywiołu w drugi, w najrozmaitszych wariantach ludzko-bosko-zwierzęcych w krajach, w których istniały lub dalej istnieją religie animistyczne, szamańskie rytuały, od serca Afryki po obrzeża Syberii, na kontynentach obu Ameryk i w Australii. Warto też przypomnieć, jak rozbudowane były różne formy metamorfoz w religii starożytnego Egiptu, Babilonii, Persji, a na subkontynencie Indii metamorfozy w religii hinduizmu były i są ważną jej częścią. Wisznu objawiał się pod bardzo różnymi postaciami, znane nam są też z ikonografii boskie istoty w formie półsłonia – półczłowieka (Ganesz – Ganeś) czy wyprostowanej jak człowiek małpy, o czerwonej twarzy (Hanuman), żeby wymienić tylko te, które spotkamy w omawianych tu tekstach literackich.

Jeśli chodzi o zasygnalizowanie pewnych punktów w ewolucji motywu metamorfozy w historii literatury europejskiej, to trzeba oczywiście wymienić jako fundamentalne dzieło *Metamorfozy* Owidiusza, wspomnieć o *Złotym osle* Apulejusza, przypomnieć Szekspira *Sen nocy letniej*¹⁸², wymienić romantyków czerpiących ze źródeł ludowych, z folkloru przenosili motyw metamorfozy, by

¹⁸¹ M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki”, LXV, 1974, z. 4, s. 293–294.

¹⁸² Oto jak Puk przechwała się swoimi możliwościami w zakresie metamorfoz:

Pójdę za wami i błdzić wam każę
Przez bagna, gąszcze, głąsę, wrzosowiska;
psem, koniem, to znów dzikiem się okażę,
Bez łba niedźwiedziem, ogniem, który błyska,
Rzęć, szczekać, chrząkać, ryczeć, płonąć mogę
Jak pies, koń, niedźwiedź, dzik, płacząc wam drogę

W. Szekspir, *Sen nocy letniej*, akt III, sc. 1, przekł. M. Słomczyński, Kraków 1982, s. 51.

docierając bliżej literatury współczesnej, zatrzymać się na chwilę przy sławnej metamorfozie ludzko-owadziej u Kafki i Schulza.

O ile od Owidiusza do romantyzmu źródłem obrazów metamorfoz były mitologia grecka, rzymska lub tradycja ludowa, o tyle w utworach Kafki i Schulza kontekst przemiany ludzko-zwierzęcej jest już inny. Dla naszych dalszych rozważań, dla prób definiowania konstytutywnych cech realizmu magicznego czy nazwania, czym ten nurt różni się od literatury fantastycznej, ważniejsze od zauważenia zasadniczej zmiany źródeł obrazu metamorfozy w opowiadaniu *Przemiana* Kafki jest odnotowanie zmiany sposobu przedstawienia, sposobu opisu transformacji ludzko-zwierzęcej:

Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów, stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka. Leżał na grzbiecie twardym jak pancerz, a kiedy uniósł nieco głowę, widział swój sklepiony, brązowy, podzielony sztywnymi łukami brzuch, na którym ledwo mogła utrzymać się całkiem już ześlizgująca się kołdra. Liczne, w porównaniu z dawnymi, rozmiarami żałośnie cienkie, nogi, migały mu bezzadnie przed oczami¹⁸³.

Oczywiście, że jest istotne, iż kontekst metamorfozy Gregora Samsa wydaje się psychologiczny, jeśli nie psychiatryczny, że ważne są też elementy absurdu istnienia, groteski, pewnej karykatury stosunków rodzinnych i społecznych, ale jeśli chodzi o położenie fundamentu pod neofantastykę i realizm magiczny, kluczowa jest stylistyka tradycyjnego realizmu przybliżającego nam opisywaną sytuację, totalnie przecież niesamowitą, poprzez bogate w szczegóły przedstawienie przedmiotów, odczuć, tak, jak opisuje się sprawy naturalne i oczywiście prawdziwe. Może określenie fundament jest zbyt mocne, ale ważny element podłoża, na którym zakiełkować może neofantastyka i realizm magiczny, jest chyba odpowiednie. Gabriel García Márquez podkreślał, jak ważnym momentem w jego edukacji literackiej, a nawet w decyzji, aby samemu zająć się twórczością literacką, było przeczytanie tegoż opowiadania Kafki:

A pewnego dnia trafił na Kafkę. Było to kluczowe przeżycie: gdy bowiem czytał, że Gregor Samsa jednego ranka budzi się jako olbrzymi owad, zrozumiał, że jeśli w literaturze można robić coś takiego, to literatura jest „czymś dla niego. I spróbował swych sił w opowiadaniach¹⁸⁴.

A jednym z bardziej znanych punktów sporu pomiędzy Angelem Floresem i Luisem Lealem na temat genezy realizmu magicznego była sprawa wpływu Kafki na powstanie tego nurtu w literaturze latynoamerykańskiej, o czym wspominałam we wprowadzeniu, a tutaj przytoczenie polemicznych

¹⁸³ F. Kafka, *Przemiana*, [w:] idem, *Cztery opowiadania, List do ojca*, Warszawa 2003, s. 21.

¹⁸⁴ D. Ploetz, *Gabriel García Márquez*, przekł. J. Łukosz, Wrocław 1997, s. 21.

wypowiedzi Floresa i Leala co do wpływu Kafki jest potrzebne w kontekście omawiania motywu metamorfoz¹⁸⁵. Oto owe sprzeczne opinie:

Finding in photographic realism a blind alley, all the arts – particularly painting and literature – reacted against it and many notable writers of the First World War period came to rediscover symbolism and magical realism. Among them were geniuses of the stature of Marcel Proust and Franz Kafka and the latter's counterpart in painting Giorgio de Chirico. Theirs was to a large extent a rediscovery, because some of the stylistic and expressive utterances found in Kafka, for instance, were writ large in numerous nineteenth-century figures: in the Russians (especially Gogol of „The Nose”, „Shponka and his Aunt” and other short stories and of course Dostoevsky) in the German Romantics (Hoffman, Arnim, Kleist, the Grimm brothers and in Strindberg, Stifter, and to some extent in Poe and Melville. In his laboriously precisionist way Kafka had mastered from his earliest short stories – „The Judgment” (1912), „Metamorphosis” (1916) – the difficult art of mingling his drab reality with the phantasmal world of his nightmares. In his „Journal” André Gide saw this peculiar fusion of dream and reality in Kafka: „I could not say what I admire the more: the »naturalistic« notation of a fantastic universe, but which the detailed depiction makes real in our eyes, or the unerring audacity of the lurches into the strange. There is much to be learned from it”¹⁸⁶.

Magical realism does not derive, as Professor Flores claims, from Kafka's work. In his prologue to „The Metamorphosis” Borges makes the astute observation that the basic characteristic of Kafka's stories is „the invention of intolerable situations”. And we might add: if, as Flores notices, in Kafka's story the characters accept the transformation of a man into a cockroach, their attitude towards reality is not magic; they find the situation intolerable and they don't accept it. In the stories of Borges himself, as in those by other writers of fantastic literature, the principal trait is the creation of infinite hierarchies. Neither of those two tendencies permeates works of magical realism, where the principal thing is not the creation of imaginary beings or worlds but the discovery of the mysterious relationship between man and his circumstances. The existence of the marvelous real is what started magical realist literature, which some critics claim is the truly American literature.

In contrast to avant garde literature, magical realism is not escapist literature (...)

In magical realism key events have no logical or psychological explanation. The magical realist does not try to copy the surrounding reality (as the realist did) or to wound it (as the Surrealist did) but to seize the mystery that breathes behind things¹⁸⁷.

Wydaje mi się, że zarówno Flores, jak i Leal mają nam do zaoferowania bardzo trafne obserwacje. Flores, a także cytowany przez niego Gide,

¹⁸⁵ A. Flores, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, 1955; L. Leal, *Magical Realism in Spanish American Literature*, 1967 – oba teksty [w:] L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magical Realism. History, Theory, Community*, Duke University Press 1995.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 111–112.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 121–123.

doceniają mistrzowskie pióro Kafki zwłaszcza jeśli chodzi o pełen realistycznych szczegółów opis sytuacji niesamowitej, tak potrzebny, by stworzyć styl uprawdopodobniający nieprawdopodobne. A Leal, co prawda, nie widzi Kafki jako jednego z prekursorów realizmu magicznego, zaliczając jego twórczość do fantastycznej, eskapistycznej awangardy literackiej, ale za to bardzo ciekawie definiuje postawę twórców realizmu magicznego wobec rzeczywistości postrzeganej jako zawierającej w sobie pierwiastek cudowności. Zauważmy, iż, w każdym razie, obaj krytycy widzą pokrewieństwo stylistyczne pomiędzy opowiadaniem Kafki a tekstami realizmu magicznego.

Natomiast istota ich sporu to sprawa granicy między literaturą fantastyczną a realizmem magicznym, jak również kwestia koniecznej, jakoby, obecności rzeczywistości cudownej i jej unikalnego, amerykańskiego charakteru. To zaś musi nas skierować znów do prozy Alejo Carpentiera i jego *Królestwa z tego świata*. We wprowadzeniu do moich rozważań pisałam już o tej powieści, kiedy próbowałam nakreślić konspekt używania terminów „fantastyczny”, „magiczny”, „realizm magiczny” i wprowadziłam już kwestię dyskusji wokół definicji fantastyki i realizmu magicznego, ilustrując to wprowadzenie właśnie sceną egzekucji Mackandala z *Królestwa z tego świata* i scenami z *Aksolotla* Cortáзара, by właśnie poprzez obrazowanie stosunku do metamorfozy pokazać różnice i podobieństwa obu nurtów.

Wróćmy teraz do *Królestwa z tego świata*, by omówić, jak inne przykłady metamorfoz w tej powieści mogą być interpretowane: realizm magiczny opisujący rzeczywistość cudowną, jak to postuluje Carpentier w swojej przedmowie, czy tylko tęsknota za magicznym, animistycznym postrzeganiem relacji między światem zwierząt a człowiekiem?

Oto, jak opisane są, w rozdziale *Metamorfozy*, jakże by inaczej, możliwości przeobrażania się z postaci ludzkiej w postaci zwierzęce Mackandala, tego, który przewodził powstaniu niewolników:

Wszyscy wiedzieli, że zielona iguana, motyl nocny, nieznany pies, nieprawdopodobny pelikan – to tylko metamorfozy. Obdarzony mocą przeobrażania się w zwierzęta rogate, w ptaka, rybę czy owada, Mackandal odwiedzał hacjendy równiny, aby czuwać nad swoimi wiernymi i wiedzieć czy jeszcze ufają w jego powrót. Przybierając coraz to inną postać, Jednoręki był wszędzie i pod nową postacią odzyskiwał integralność swego ciała. Wyposażony w skrzydła jednego dnia, w skrzela drugiego, galopując czy pełzając, opanował bieg rzek podziemnych, groty wybrzeża, korony drzew i władał całą wyspą. Teraz jego władza nie miała granic¹⁸⁸.

¹⁸⁸ A. Carpentier, *Królestwo z tego świata*, przekł. Kalina Wojciechowska, Warszawa 2000, s. 34.

Jak bardzo inny od tego triumfalnego tonu jest pełen przerażenia, smutku, słabości i niepewności ton opisu przeobrażenia się ojca w karakona w *Sklepach cynamonowych* Brunona Schulza:

Ojciec mój nie posiadał już wtedy tej siły odpornej, która zdrowych ludzi broni od fascynacji wstrętu. Zamiast odgraniczyć się od straszliwej siły atrakcyjnej tej fascynacji, ojciec mój, wydany na łup szalu, wpłatywał się w nią coraz bardziej. (...)

W dzień opierał się jeszcze ostatkami sił, walczył, ale w nocy fascynacja uderzała nań potężnymi atakami. Widziałem go późną nocą, w świetle lampy stojącej na podłodze. Mój ojciec leżał na ziemi nagi, popstrzony czarnymi plamami totemu, pokreślony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii, leżał na czworakach, opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb zawiłych dróg. (...)

Od tego czasu wyrzekliśmy się ojca. Podobieństwo do karakona występowało z dniem każdym wyraźniej – mój ojciec zamieniał się w karakona.

Zaczęliśmy się przyzwyczajać do tego. Widywaliśmy go coraz rzadziej, całymi tygodniami znikał gdzieś na swych karakonich drogach – przestaliśmy go odróżniać, zlał się w zupełności z tym czarnym niesamowitym plemieniem. Kto mógł powiedzieć, czy żył gdzieś jeszcze w jakiejś szparze podłogi, czy przebiegał nocami pokoje, zaplątany w afery karakonie, czy też był może między tymi martwymi owadami, które Adela co rana znajdowała brzuchem do góry leżące i najeżone nogami i które ze wstrętem brała na śmietniczkę i wyrzucała?¹⁸⁹

Kontekst tej metamorfozy jest określony dosyć jednoznacznie jako „fascynacja awersją (wstrętem)”, której osłabiony psychicznie organizm ojca nie jest w stanie się oprzeć. Ale równocześnie niesamowite zjawisko metamorfozy, odbywającej się stopniowo, ale skutecznie, zostaje mocno urealnione poprzez opis reakcji otoczenia, które potwierdza to smutne zdarzenie jako fakt, z którym trzeba się pogodzić, a nawet do niego przyzwyczaić, fakt, który nie rozegrał się w głowie pacjenta, tylko zaistniał na oczach rodziny. Stylistycznie i od strony techniki narracyjnej jesteśmy więc blisko realizmu magicznego, ale tak stworzony obraz świata przedstawionego funkcjonuje na „papierach” raczej fantastycznych niż magicznych, choćby dlatego, że metamorfoza jest jednostkowa, związana z indywidualną psychiką osoby i bez sugerowania proveniencji mitycznych. Bliżej temu tekstowi do Kafki i do później napisanych tekstów Cortáзара niż do Carpentiera.

Kontekst, jaki nakreśla Carpentier dla radosnych i dających potęgę metamorfoz Mackandala, ma charakter rytualno-magiczny z wyraźnym powiązaniem z wierzeniami, z religią i mitologią przywiezioną przez czarnych niewolników z Afryki:

¹⁸⁹ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Wrocław 2005, s. 69–70.

Głosem udającym znużenie, żeby nadać większy efekt, Mandinga¹⁹⁰ opowiadał o wydarzeniach w wielkich królestwach Pop, Araca, Nagos i Fulas. Mówił o wielkich wędrówkach ludów, o stuletnich wojnach, o cudownych bitwach, w których zwierzęta pomagały ludziom. Znał historię Adonhuesa, króla Angoli, króla Da, wcielonego w Węża, który jest wiecznym początkiem i nigdy się nie kończy i którego łączyły mistyczne stosunki cielesne z królową, wcieleniem tęczy, panią wody i porodów¹⁹¹.

Rytualny charakter metamorfoz Mackandala potwierdza się także w tym fragmencie:

Cztery lata trwało niespokojne wyczekiwanie i wytężone uszy nie przestawały nasłuchiwać w każdej chwili głosu wielkich rogów, które muszą zabrzmieć w górach, aby obwieścić wszystkim, że Mackandal zamknął cykl swoich przemian, aby oprzeć się, nerwowo i twardo, z jądrami jak z kamienia, na nogach człowieka¹⁹².

Narrator ciągle przypomina nam jednak, że te niesamowite metamorfozy Mackandala były realne dla tych, którzy w niego, to jest w jego boskie niejako możliwości, wierzyli. Taką właśnie postawę wobec transformacji postaci Mackandala potwierdza wspomniany już wcześniej opis sceny egzekucji: ci, którzy wierzą, widzą magicznie – Mackandal przeobraża się w ptaka i wyzwolony z płomieni odlatuje, a ci, którzy nie wierzą, widzą zwęglone szczątki przywódcy powstania.

Kiedy jednak pod koniec powieści narrator wraca do tematu metamorfoz, nie ma już tak jasno i jednoznacznie wyznaczonej granicy pomiędzy sceptycznym, racjonalnym stosunkiem do niesamowitego zjawiska przemiany człowieka w zwierzę a zasugerowaniem możliwości zaistnienia takiego fenomenu. Interpretacja staje się bardziej skomplikowana, gdyż z jednej strony metamorfozy Ti Noela są opisane w konwencji realistycznego opisu uprawdopodobniającego, a z drugiej strony spora dawka humoru nie całkiem pozwala na poważne podejście do sprawy:

Ti Noel zląkł się, że jego także zapędzą do pracy przy rowach pomimo jego wieku. Dlatego wspomnienie Mackandala na nowo odżyło w jego pamięci. Skoro postać człowieka pociągała za sobą tyle kłesk, lepiej było się jej wyzbyc na jakiś czas. (...) Powziąwszy tę decyzję, Ti Noel zdumiał się, jak łatwo jest przybrać postać zwierzęcia, mając ku temu władzę. Na dowód tego wdrapał się na drzewo, zapragnął być ptakiem i natychmiast zamienił się w ptaka. Spojrzał na mierniczych z wysokości gałęzi, wtykając dziób w fioletowy miąższ „caimito”. Nazajutrz chciał być ogierem i był ogierem, ale wkrótce musiał uciekać przed Mulatem, który usiłował złapać go na lasso, żeby go wykastrować nożem kuchennym. (...)

¹⁹⁰ „Mandinga”, czyli niewolnik urodzony jeszcze w Afryce.

¹⁹¹ A. Carpentier, *Królestwo z tego świata*, s. 20.

¹⁹² Ibidem, s. 34–35.

Znużony ryzykownymi metamorfozami Ti Noel skorzystał ze swych nadzwyczajnych mocy, by przeobrazić się w gęś i współżyć z ptakami, które zainstalowały się w jego włosciach.

Ale kiedy zajął miejsce w klanie, spotkał się z wrogim przyjęciem dziobów o ząbkowanych brzegach i groźnie wyciągniętych szyi, nakazujących zachowanie dystansu. Trzymano go na granicy pastwiska za murem białych piór narastającym wokół obojętnych samic. Ti Noel starał się być dyskretny, nie narzucać zbyt swojej obecności, aprobować to, co mówili inni. Spotkał się tylko z pogardą i chłodnym wzruszaniem skrzydeł. Na próżno pokazał samicom kryjówkę, gdzie rosła pewnego gatunku rzeżucha o bardzo delikatnych korzeniach. Szare ogony poruszały się nieprzychylnie, a żółte oko spoglądało z wyniosłą nieufnością po jednej i po drugiej stronie głowy. (...)

Dano mu jasno do zrozumienia, że nie wystarczy być gęsią, żeby wszystkie gęsi uważać za równe sobie. Żadna znajoma gęś nie śpiewała i nie tańczyła w dzień jego zaślubin. Nikt spośród żywych nie był obecny przy jego narodzinach. Czterem pokoleniom szlachectwa nie mógł przedstawić żadnych ksiąg heraldycznych świadczących o czystości krwi. Krótko mówiąc był mieszańcem¹⁹³.

Ton komiczny wykreowany jest z wielkim wdziękiem, jak na wspaniały talent do finezji stylistycznej Carpentiera przystało, ale czy możemy tak opisane metamorfozy traktować serio? W dodatku w tej części powieści parokrotnie pojawia się sugestia, że Ti Noel staje się na tym etapie swojego życia trochę już zwariowanym i z lekka zdziecinniałym staruszkim, który dodatkowo, pod wpływem dramatycznych wydarzeń, których był świadkiem, w zupełnej już samotności i braku kontaktów z innymi ludźmi, traci być może trochę rozeznanie między tym, co się dzieje rzeczywiście, a co mu się zdaje, majaczy, śni. Wziąwszy to pod uwagę, wydawałoby się, że czytelnik jest zmuszony do wybrania sceptycznego dystansu do magicznej wymowy metamorfoz, ale w ostatnich liniijkach utworu Carpentier, już tym razem w poważnym tonie, zostawia jednak znak zapytania, niedomówienia, co do możliwości przemiany starego Murzyna, ucznia i wiernego wyznawcę na pół boskiego Mackandala, w potężnego kondora:

Od tej pory nikt już nie słyszał o Ti Noelu i jego zielonym fraku z koronkowymi mankietami lososiowej barwy. Oprócz może tego przemokłego sępa czyhającego na każdą śmierć i czekającego słońca z rozpostartymi skrzydłami: krzyż z piór, który złożył w końcu ramiona i zanurzył się w gąszczach Bois Caiman¹⁹⁴.

Zostajemy więc chyba jednak na trochę zamglonej granicy między interpretacją magiczną a podejściem wątpliwym, racjonalnym. Odnosi się wrażenie, że Carpentier podświadomie może wyraża swoją nostalgię za tą potężną, mogącą zdziałać cuda wiarą afrykańskich mieszkańców Haiti, wyspy, która tak

¹⁹³ Ibidem, s. 118–119.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 121.

go zachwyciła, a równocześnie w powieści, która jest przecież w dużej mierze powieścią historyczną (postać Mackandala, Pauliny Bonaparte, Henri Christophe'a i wydarzenia historyczne z tymi postaciami związane) dominuje tradycyjny realizm podszyty jak najbardziej racjonalnym postrzeganiem świata, człowieka, historii społecznej, przyrody. Kubański pisarz wydaje się zazdrościć czarnym mieszkańcom Haiti, tego, co sam nazwał w swojej przedmowie do tejże powieści „uprzywilejowanym sposobem postrzegania rzeczywistości”¹⁹⁵. Takiego, właśnie, który daje wiara, której on sam nie posiada, a która, jego zdaniem, jest warunkiem *sine qua non* istnienia rzeczywistości cudownej, „lo real maravilloso”, tej, którą próbuje oddać realizm magiczny.

Spróbujmy przyglądnąć się paru innym przykładom obecności motywu metamorfozy w tekstach literackich z nurtu realizmu magicznego. Jednym z najbardziej oryginalnych obrazów metamorfozy we współczesnej prozie polskiej jest przeobrażenie roślinno-ludzkie w powieści Olgi Tokarczuk *Prawiek i inne czasy*. Transformacje ludzko-roślinne i roślinno-ludzkie są w ogóle rzadziej spotykane w utworach literackich niż przeobrażenia ludzko-zwierzęce, ale szczególnie posłużenie się obrazem wzajemnego przenikania się świata flory i świata ludzi w kontekście erotycznym jest nietuzinkowe:

Latem dwudziestego siódmego roku przed chałupą Kłoski wyrósł arcydzięgiel. Kłoska obserwowała go od chwili, kiedy wypuścił z ziemi tłusty, gruby i sztywny pęd. Patrzyła jak powoli rozwijał swoje liście. Rósł całe lato, z dnia na dzień, z godziny na godzinę, aż sięgnął dachu chałupy i otworzył nad nią swoje obfite baldachy.

– No i co, kawalerze? – powiedziała do niego Kłoska z ironią. – Tak się rozpychałeś, tak pięłeś się ku niebu, że teraz twoje nasiona zakielkują w strzesze, a nie w ziemi. (...)

Na Świętego Michała zakwitł i kilka gorących nocy Kłoska nie mogła spać od słodko-cierpkiego zapachu, który przenikał powietrze. (...) Czasem jakiś wietrzyk poszeleścił w baldachach i osypywały się przekwitłe kwiaty. Kłoska na te szelesty podnosiła się czujnie na łokciu i nasłuchiwała jak roślina żyje. Cała izba pełna była wabiących woni.

A kiedy Kłoska wreszcie usnęła, stanął przed nią młodzieniec z jasnymi włosami. Był wysoki i potężnie zbudowany (...).

– Przyglądałem ci się przez okno – powiedział.

– Wiem. Pachniesz tak, że mącisz zmysły.

Młodzieniec wszedł do środka izby i wyciągnął obie ręce do Kłoski. Wtuliła się między nie i przywarła do potężnej twardej piersi. Uniósł ją lekko, tak żeby mogły odnaleźć się ich usta. Kłoska spod przymkniętych powiek zobaczyła jego twarz – była szorstka jak łodyga rośliny.

– Pragnęłam cię przez całe lato – powiedziała w usta pachnące cukierkami, kandyzowanymi owocami, ziemią, kiedy spadnie deszcz.

– I ja ciebie. –

¹⁹⁵ Ibidem, s. 9.

Położyli się na podłodze i ocierali o siebie jak trawy. Potem arcydzięgiel posadził sobie Kłoskę na biodrach i ukorzeniał się w niej rytmicznie... (...) Pił z niej do rana, gdy niebo zrobiło się szare i zaśpiewały ptaki. Wtedy arcydzięgiel wstrząsnął dreszczem, a twarde ciało zamarło w bezruchu, jak drewno. Zaszeleściły baldachy i na nagie, wyczerpane ciało Kłoski posypały się suche, klujące nasiona. Potem jasnowłosy młodzieniec wrócił przed dom, a Kłoska cały dzień wyluskiwała z włosów pachnące ziarenka¹⁹⁶.

To naprawdę znakomicie dopracowany stylistycznie fragment prozy i klarowny przykład realizmu magicznego. Z jednej strony mamy tutaj wiele elementów typowych dla tradycyjnego realizmu, służących stwarzaniu jak najsilniejszego wrażenia prawdopodobieństwa, podobieństwa do znanych nam z codziennego otoczenia kształtów, kolorów, dźwięków, zapachów, jest określona pora roku – schyłek lata – z pasującymi do niej kolorami, światłem, etapami cyklu dojrzewania roślin – kwiaty „przechodzą” w nasiona, jak zawsze o tej porze, a więc maksymalne zakotwiczenie w realiach naszego, w tym wypadku polskiego, krajobrazu. Jest data (rok 1927) wzmacniająca odczucie, że mamy do czynienia z faktami, które zaistniały w konkretnym czasie. Z drugiej strony, tonem tego samego opisu naturalnego zjawiska mamy niesamowitą metamorfozę rośliny w człowieka, a potem człowieka znowu w roślinę, a pomiędzy tymi transformacjami scenę miłosnego zbliżenia pomiędzy kobietą a młodzieńcem-arcydzięgiel. Ta scena opracowana jest, jak to już w literaturze bywało (żeby wspomnieć choćby tylko najbardziej klasyczny przykład: *Sen nocy letniej* Szekspira) w ramy snu, „gdy Kłoska wreszcie usnęła”, dzięki czemu może zaistnieć obszar płynności, mglistego przeistaczania się, pogranicza „na niby – naprawdę”, idealnego do metamorfoz zwłaszcza takich, które łączą strefę podświadomych zmysłowych pożądań z wrażeniem przeżywania intensywnego, jak na jawie, a może jeszcze mocniej niż na jawie. A równocześnie wychodzimy poza obszar sennego marzenia poprzez delikatnie zasugerowane, ale obecne już po przebudzeniu, w świetle dnia, ślady tych miłosnych igraszek z arcydzięgiel: pachnące ziarenka, które Kłoska wyluskiwała z włosów cały dzień. Bardzo przekonującym elementem scalającym światy roślinny i ludzki jest wątek silnie działającego na zmysły intensywnego, odurzającego zapachu. Od niego się zaczyna zauroczenie, a potem narastające pożądanie i przenika on też spełnienie zmysłowe (feromony są podobno, wedle badań biologów, niezwykle istotnym elementem w mechanizmach przyciągania ku sobie organizmów żywych). W tym zapachu (arcydzięgla) łączą się i przeplatają elementy wytworzone przez człowieka – „cukierki, kandyzowane owoce” – i te, które są częścią sposobu funkcjonowania przyrody – „ziemia, kiedy spadnie deszcz”.

¹⁹⁶ O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, Warszawa 1996, s. 65–67.

Określenie „scalający światy”, którego tu użyłam, naprowadza nas na bardzo ważny aspekt głównej funkcji jaką spełnia metamorfoza w cytowanym tutaj tekście Olgi Tokarczuk, funkcja **przywracania równowagi pomiędzy światami: ludzkim, zwierzęcym, roślinnym i należącym do żywiołów przyrody**. Funkcja ta okaże się bardzo istotna dla wielu innych utworów z nurtu realizmu magicznego, nie tylko w twórczości Olgi Tokarczuk.

Nie jest też, wydaje mi się, tak bardzo istotne, czy Tokarczuk czerpie pomysł na metamorfozę arcydzieła ze źródeł mitologicznych greckich, czy ludowych słowiańskich, czy literackich typu szekspirowskiego – ważniejsze jest, jak sposób opisu tej metamorfozy, poprzez sugerowanie oczywistości, naturalności tego zjawiska, sugeruje równocześnie możliwość niesamowitych, wydawałoby się, przeobrażeń i możliwość istnienia o wiele silniejszych i głębszych powiązań między naszym, ludzkim, sposobem odczuwania, bycia, a tym, który charakteryzuje rośliny, zwierzęta...

Tę funkcję przywracania równowagi pomiędzy światami: ludzkim, zwierzęcym, roślinnym i żywiołów przyrody, światami sztucznie i zbyt mocno rozdzielonymi poprzez rozwój cywilizacji technologicznej, industrialnej, miejskiej, pełnią w powieści Olgi Tokarczuk nie tylko prezentacje metamorfoz (czas arcydzieła), ale także ukazywanie powiązań między tymi światami, przenosząc ludzkie formy myślenia, działania, odczuwania na roślinne i na odwrót, roślinne na ludzkie, używając do tego motywu (struktury) wspólnego sposobu dziania się, wspólnego rodzaju czasu:

W roku jabłoni drzewa ciągną z ziemi kwaśne wody podziemnych rzek, które mają moc zmiany i ruchu. W tych wodach jest potrzeba parcia, wzrastania i rozprzestrzeniania się. (...)

W roku jabłoni kwiaty kwitną krótko, lecz najpiękniej. (...) Owoców jest wiele, lecz drobnych i niezbyt okazałych. Nasiona wędrują daleko od miejsc swych narodzin: dmuchawce przekraczają strumień, trawy lecą ponad lasem na inne łąki, a czasem wiatr przenosi je nawet przez morza. Mioty zwierząt są słabe i niewielkie, ale z tych, które przetrwają pierwsze dni, wyrastają zdrowe i sprytne osobniki. Lisy urodzone w czasie jabłoni nie wahają się podchodzić do kurników, tak samo jastrzębie i kuny. (...) Lata jabłoni rodzą nowe pomysły. Ludzie wydeptują nowe ścieżki. Karczują lasy i sadzą nowe drzewa. (...) kopią fundamenty pod nowe domy. Myślą o podróżach (...). Powstają nowe idee. Zmieniają się rządy. Giełdy są niestabilne i z dnia na dzień można stać się milionerem albo stracić wszystko. Wybuchają rewolucje, które zmieniają ustroje. Ludzie marzą i myślą marzenia, z tym co uważają za rzeczywistość. (...)

W roku grusz jest zupełnie inaczej. Czas grusz to wysysanie z minerałów słodkich soków, to powolne i łagodne łączenie ich w liściach z promieniami słońca. Drzewa zatrzymują się w swoim wzroście i smakują słodycz samego bycia. Bez ruchu, bez rozwoju. Sad wydaje się wtedy niezmienny. (...)

W roku grusz nie wydarza się nic nowego. To co już się zaczęło – trwa. To czego jeszcze nie ma – zbiera swoje siły w nieistnieniu. Rośliny wzmacniają korzenie i pnie, nie strzelają w górę. Nasiona upadają tam gdzie rosły i zaraz wypuszczają

mocne korzenie. (...) Zwierzęta i ludzie obrastają w tłuszcz, bo stodoły pękają od plonów. Matki rodzą duże dzieci i częściej niż zwykle przychodzą na świat bliźniaki. Zwierzęta także mają liczne mioty, a mleka w sutkach tyle, że potrafią małe wykarmić. (...) Banki wykazują ogromne zyski, a w magazynach wielkich fabryk zalegają towary. Ludzie marzą i w końcu zauważają, że każde ich marzenie się spełnia – nawet wtedy, gdy jest już za późno¹⁹⁷.

Pomiędzy dzianiem się w przyrodzie i w świecie ludzi są paralele, są analogie rytmów wzrastania, zatrzymywania się i umacniania, po to, by znów ruszyć i szybciej się rozwijać. A te analogie ukazują się przy lekturze tekstu poprzez odbieranie przez czytelnika podobieństwa obrazów zbudowanych z przeniesionych cech ludzkich na roślinne, jak na przykład w tym tak charakterystycznym dla stylistyki i sposobu myślenia Olgi Tokarczuk zdaniu: „Drzewa zatrzymują się w swoim wzroście i smakują słodycz samego bycia”. Ale już bardzo niewielu ludzi potrafi te analogie rytmów odczytać i odczuć. Takimi postaciami w *Prawieku* są Kłoska i Ruta. Oto jak Ruta umie nie tylko wsłuchać się i wczuć w sposób istnienia grzybni, ale wręcz współodczuwać jej rytm aż do wzajemnego przenikania się:

Ruta usłyszała życie grzybni. Był to podziemny szelest, który brzmiał niby głuche westchnienie, a potem słychać było delikatne potrząskiwanie grudek ziemi, kiedy przepychała się między nimi nitka plechy. Ruta usłyszała uderzenie serca grzybni, które następuje raz na osiemdziesiąt ludzkich lat.

Od tej pory przychodzi w to wilgotne miejsce na Wodenicy i zawsze kładzie się na mokrym mchu. Kiedy leży dłużej, zaczyna czuć grzybnię jeszcze inaczej – grzybnia bowiem spowalnia czas. Ruta zapada w sen-nie-sen i widzi wszystko w zupełnie odmienny sposób. Widzi pojedyncze podmuchy wiatru, pełen powolnej gracji lot owadów, płynne ruchy mrówek, cząsteczki światła, które osiadają na powierzchni liści. Wszystkie wysokie dźwięki – trele ptaków, piski zwierząt – zmieniają się w buczenia i dudnienia, i suną tuż przy ziemi, jak mgła¹⁹⁸.

Właściwie następuje tu coś bardzo podobnego do metamorfozy: wsłuchania się w bycie na sposób roślinny czy zwierzęcy jest tak głębokie, że jesteśmy o włos od utożsamienia, ale nawet jeśli nie aż tak, bo rzeczywiście przecież nie następuje utrata tożsamości, każdy z bytów pozostaje sobą, to dzieje się to, co najważniejsze: następuje przywrócenie harmonii, dostrojenie się bytów flory fauny – w tym człowieka – żywiołów, tak, że mogą w pełni współgrać. Nie przez pomyłkę napisałam: fauny – w tym człowieka, bo opisując tak właśnie możliwość zgrania się, odbierania się na tej samej fali człowieka i bytów z innych światów, w tym na przykład flory, czy żywiołów, Olga Tokarczuk zbliża się do widzenia świata obecnego w prozie Louise Erdrich, tam, gdzie pisarka

¹⁹⁷ Ibidem, s. 192–194.

¹⁹⁸ Ibidem, s. 171–172.

amerykańska odzwierciedla indiańskie myślenie o człowieku jako będącym ani nie mniej, ani nie więcej niż przedstawicielem fauny:

The pattern glitters with cruelty. The blue beads are colored with fish blood, the reds with powdered heart. The beads collect in borders of mercy. The yellows are dyed with the ocher of silence. There is no telling which twin will fall asleep first, allowing the other's colors to dominate, for how long. The design grows, the overlay deepens. The beaders have no other order at the heart of their being. Do you know that the beads are sewn onto the fabric of the earth with endless strands of human muscle, human sinew, human hair? **We are as crucial to this making as other animals. No more and no less important than the deer**¹⁹⁹. [podkr. moje – K.M.B.]

W powieści *The Antelope Wife*, z której pochodzi powyższy cytat, Louise Erdrich wielokrotnie przywołuje symboliczne i równocześnie rytualne znaczenia obrzędu i obyczaju wyszywania strojów różnokolorowymi paciorkami (*be-ading*), które miało poprzez wzory i układ kolorów oddawać porządek świata, tak, jak był on postrzegany w kulturze, w wierzeniach Indian Chippewa. Był to świat, w którym rośliny, zwierzęta, ludzie i żywioły funkcjonowały na tych samych prawach, w którym istniała jakaś równowaga pomiędzy ich sposobami istnienia, wzajemne uzupełnianie się tworzące razem wzór oddawany wzorem naszywanych paciorków. Nie znaczy to, że był to obrazek idylliczny. Istniało w nim okrucieństwo, obecne były niezrozumiałe siły, ale pomiędzy człowiekiem, sarną, rybą, niedźwiedziem, żółciem, brzozą, dębem, trzcina, wiatrem, mgłą wyczuwalne były mocne powiązania umożliwiające dosyć intensywne komunikowanie się, a w rzadkich wypadkach, dzięki wyćwiczonej w rytuałach szamańskich mocy, przeobrażania się – metamorfozy, takiej, jakiej sugestię odnajdujemy w opisie śladów stóp Fleur, z rodu szamanów, zmieniających się w ślady niedźwiedzi łap w powieści *Tracks*²⁰⁰.

Przypomnieć też tutaj należy, że chyba najbardziej znakomicie wysmakowanym stylistycznie opisem metamorfozy ludzko-zwierzęcej jest zakończenie opowiadania *Master Angeli* Carter. Brutalnie traktowana przez prymitywnego i okrutnego traperę Indianka przeistacza się w jaguara i pod taką postacią dokonuje wyrównania krzywd lub, jak ktoś woli, przywrócenia naturalnego porządku, gdyż jest to nie tyle osobista zemsta, co odpłacenie tą samą monetą temu, który naruszył harmonię świata dżungli, zabijając bezmyślnie i niepotrzebnie dziesiątki jaguarów – dla samej przyjemności trafiać do celu:

¹⁹⁹ L. Erdrich, *The Antelope Wife*, Harper Collins Publishers – Harper Flamingo 1998, s. 74.

²⁰⁰ Specjalny rodzaj nadzwyczajnej zdolności przeobrażania się uzyskanej dzięki wiedzy i praktyce szamańskiej pojawia się w powieści norweskiego pisarza pochodzącego z Saamów (Lapończyków), Ailo Gaupa, zatytułowanej *Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna*, gdzie szaman przemienia się w dużą, czarną, brzęczącą, włochatą muchę, by móc śledzić człowieka, którego podejrzewa o próbę odebrania szamanowi rytualnego bębna.

(...) she crouched among the lianas and crooned in a voice like soft thunder. Though it was daylight, the ghosts of innumerable jaguar crowded round to see what she could do. Their invisible nostrils twitched with the prescience of blood. The shoulder to which she raised the rifle now had the texture of plush.

His prey had shot the hunter, but now she could no longer hold the gun. Her brown and amber dappled sides rippled like water as she trotted across the clearing to worry the clothing of the corpse with her teeth. But soon she grew bored and bounded away.

Then only the flies crawling on his body were alive and he was far from home²⁰¹.

Takie właśnie podkreślenie przynależenia człowieka do jedności, jaką stanowią światy zwierząt, roślin, żywiołów, mocne zaakcentowanie, że jest on częścią struktury wszechświata, a nie „królem stworzenia”, a jeśli poprzez swój indywidualizm odcina się od owej struktury, źle to się dla niego kończy – odnajdujemy w prozie Miguela Ángela Asturiasa, w tym fragmencie słyszymy głos Cashtoca, głównego demona z mitologii Majów:

Rośliny, zwierzęta, gwiazdy... wszystko to istnieje razem, wszystko razem, tak jak zostało stworzone! I żadnemu z tych bytów nie przyszło do głowy, by odosobnić swe istnienie, prowadzić życie na swój prywatny rachunek, jedynie człowiekowi, który powinien zostać zniszczony, ponieważ chce żyć w odrębności, obcy milionom przeznaczeń, które tkają i rozplatają się wokół niego²⁰².

Miguel Ángel Asturias, pisarz gwatemalski, laureat literackiej Nagrody Nobla (1967), w swoich najbardziej chyba udanych powieściach starał się przybliżyć nam obraz i rozumienie świata według wierzeń i mitów Majów. Należał on do tego samego pokolenia co inni wielcy pisarze, których dzieła przyczyniły się do powstania nurtu realizmu magicznego, takich, jak Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Isaac B. Singer, Juan Rulfo, Michaił Bułhakow. Sam będąc częściowo krwi indiańskiej (w Gwatemali procent mieszkańców pochodzących od Indian Maja jest jeszcze stosunkowo wysoki), paradoksalnie, musiał dopiero pojechać do Paryża, by studiując tam na Sorbonie, poznawać kulturę swoich przodków. Nie był to przypadek odosobniony. Drugim znanym przykładem odkrycia swojej tożsamości środkowoamerykańskiej dopiero po pobycie w Europie, też we Francji, był Alejo Carpentier, który przebywał w Paryżu w tym samym czasie co Asturias. O odkrywaniu karaibskiej inności poprzez konfrontację z kulturą europejską wspominałam już przy omawianiu przedmowy do *Królestwa z tego świata*. Przy pewnych podobieństwach przypadek Miguela Ángela Asturiasa i jego studiów paryskich, jest jednak różny od przypadku Carpentiera. Miguel Ángel Asturias współuczestniczył w badaniach nad

²⁰¹ A. Carter, *Burning your boats*, [w:] *The Collected Short Stories*, New York 1995, s. 80.

²⁰² M.Á. Asturias, *Niejaka Mulatka*, przekł. A. Nowak, Kraków 1977, s. 188–189.

świętymi księgami Majów, *Popol Vuh* i *Anales de los Xahil*, pod kierunkiem francuskiego antropologa prof. G. Raynaud, a także brał udział w tłumaczeniach tychże tekstów. Tej pracy poświęcił szereg lat, a owoce tych badań stały się ogromnie znaczące, wręcz kluczowe, w jego twórczości literackiej. Równie ważne okazało się zetknięcie z francuskim surrealizmem, który okazał się dla niego niezwykle zapładniający zwłaszcza w warstwie językowej, stylistycznej.

W przeciwieństwie do Carpentiera oceniającego surrealizm bardzo krytycznie, Asturias czerpał z tego nurtu pełnymi garściami, łącząc charakterystyczne dla tego kierunku oniryczne, niezwykle otwarte wyobraźniowo widzenie świata z postrzeganiem rzeczywistości typowym dla kultury Indian Maja. Rezultat, wzięwszy pod uwagę talent poetyckiego obrazowania Asturiasa, był niezwykle oryginalny i piękny. Twórczość Asturiasa zachwyca nas właśnie przede wszystkim pięknym i oryginalnym językiem poetyckim, mimo że jest to proza.

Tak o jego utworach pisze Ewa Nawrocka w artykule *Miguel Ángel Asturias – twórca światów magicznych*:

Najważniejszą bodaj cechą jego sztuki jest niezwykła kreatywność, dzięki której powstają magiczne światy, na granicy rzeczywistości i fantazji. Już „Legends gwatemalskie” dowodzą, że nawet w przypadku utworów prozatorskich Asturias zachowuje postawę poety – nie opisuje świata, ale go tworzy w oparciu o tak różnorodne punkty odniesienia, jak wierzenia ludowe, studia antropologiczne, psychoanaliza czy materializm dialektyczny. W jego dyskurs narracyjny wpisane są: poezja ludowa, tradycja barokowa i awangardowa literatura pierwszej połowy XX wieku. Podstawowym elementem konstrukcyjnym w twórczości Asturiasa jest mit, który nadaje jego światom fikcyjnym wymiar uniwersalny. Paradoksalnie to Asturias, który poznał tradycję i kulturę Majów dzięki studiom w Paryżu, wierniej oddaje mentalność Indian, niż pisarze – indygeniści, którzy dostrzegali problem Indian jedynie w kategoriach społecznych²⁰³.

A właśnie jednym z bardzo ważnych elementów tejże mentalności Indian była wiara w możliwość metamorfoz. W powieści *Niejaka Mulatka* motyw metamorfozy jest szczególnie mocno obecny. Głównie obserwujemy przeobrażenia demonów, ale nie tylko (przemiany Ninilój w karlicę, Yumiego w karła, księdza proboszcza z Tierrapaulita w pajaka). Pierwszą metamorfozą jest przeobrażanie się jednego z mniej ważnych w hierarchii demonów, Tazola, ducha liści kukurydzy, w wiatr. To właśnie pod taką postacią porywa sprzedaną mu przez ubogiego, ale chciwego Indianina, Yumi, kobietę, jego żonę, Catalinę/Ninilój.

Yumi nigdy nie widział do kogo mówi. Było to jakieś niewidzialne ciało utworzone przez wiatr, które spadało nań ciężarem sieci wypchanej liśćmi kukurydzy,

²⁰³ „Ameryka Łacińska”, CESLA, 1999, nr 3–4 (25–26), s. 33.

samymi kukurydzianymi czubami, i tak podobne do tazola, że nazwał je właśnie Tazolem²⁰⁴.

(...) iż jego żona Catocha, jego Niniloj, przepadła porwana mocą huraganu o szponach z obsydianu i głosie puchacza²⁰⁵.

Ale przeobrażenia Tazola to tylko przygrywka. Kiedy wojna między demonami z mitologii Majów a diabłami chrześcijańskimi rozpoczyna się na dobre, zwłaszcza kiedy akcja przenosi się do Tierrapaulita, metamorfozy okazują się sposobem istnienia całego świata przedstawionego. Nie tylko „naczelny” demon, Cashtoc, przeobraża się w różne żywioły, ale właściwie każda rzecz, każdy byt może przemienić się w co innego. Następuje szaleństwo transformacji opisane w onirycznej wizji, w ciągłym *crescendo*.

Potworny pajak o jedenastu tysiącach rąk, o małej głowie z tonsurą, która sterczała mu z brzucha, gdzieś koło pępka, a poniżej piersi, ubrany w ornat pogrzebowych chórów, rozpoczął swą łacinę żałobnych egzekwii, niemających nic wspólnego z tą walką tłumu żółto ubranych mężczyzn i kobiet z naręczami żółtych kwiatów, którzy zostali zbudzeni i wezwani do kościoła, lecz nie za sprawą mowy dzwonów, a przez potężne skrzynie albo bębny z wydrążonych pni²⁰⁶.

Tym, co się dzieje, steruje w tym momencie wygrywający wojnę demon Cashtoc i to za sprawą jego mocy ksiądz przemieniony jest w potwornego pajaka, ale takie właśnie sterowane transformacje, których w *Niejakiej Mulatce* jest wiele, właściwie nie do końca kwalifikują się jako metamorfozy, są to skutki działań czarnoksiężskich, formy kary, walki, a często też okazują się częścią widzenia sennego. Bowiem w tej części powieści surrealizm zaczyna tak silnie dominować, że określenie realizm magiczny, które na początku wydawało się adekwatne, nie pasuje już, lub pasuje tylko częściowo, do tej przedziwnej prozy²⁰⁷.

Skądinąd sam Asturias deklarował się jako twórca realizmu magicznego, a nawet miał pretensje, że nie jemu, tylko Garcíi Márquezowi przypisuje się większą rolę przy powstaniu tego nurtu. A jednak wydaje mi się, że spore części utworów Asturiasa są surrealistyczną wizją zbyt oddaloną od cech realizmu tak ważnych dla sposobu przedstawiania świata w stylistyce realizmu magicznego, by mogły do niego w pełni należeć. Sądzę, że w pewnym sensie podobnie do przypadku twórczości Borgesa, dzieło Asturiasa jest ogromnie ważne dla

²⁰⁴ M.Á. Asturias, *Niejaka Mulatka*, s. 12.

²⁰⁵ Ibidem, s. 22.

²⁰⁶ Ibidem, s. 233.

²⁰⁷ O specyfice stylu Asturiasa w kontekście powiązania surrealizmu z językiem mitologii Majów zob. E. Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, rozdz. 4: *Una lectura surrealista de la escritura Maya*, University Press of America 1998.

tworzenia się nurtu realizmu magicznego, a równocześnie do niego należy tylko częściowo, nie mieści się w nim, wychodzi poza jego ramy.

Urok niektórych fragmentów prozy poetyckiej Asturiasa jest szczególny, jak choćby ten urywek z *Legend gwatemalskich*:

Drogi się zakręciły i krajobraz ukazał się w rzeczywistych proporcjach – tajemniczy i smutny, jak dłoń, która zdejmuje rękawiczkę. Gęste porosty opancerzały pnie ceib. Najwyższe dęby prezentowały orchidee chmurom właśnie gwałconym przez słońce i krwawiącym o zmierzchu. Wielkie paprocie udawały deszcz szmaragdów na pulchnej szyi kokosów. Sosny były stworzone z rzęs romantycznych kobiet²⁰⁸.

Chyba nie przypadkiem tak często Asturias posługuje się motywem czarów, przywołuje postacie czarowników lub prezentuje akcję nakręcaną mocą sił czarnoksiężskich, sam jest rzeczywiście czarodziejem słowa i obrazowania poetyckiego. Ale właśnie dlatego, że w tę stronę przechyla się, ku temu ciąży, jego rodzaj talentu, jego rodzaj wyobraźni, w jego prozie dominanta surrealistyczna jest tak wyraźna. Natomiast realizm magiczny raczej charakteryzuje się silniejszym akcentem położonym na opis tradycyjnie realistyczny, w którym przebłyskuje w pewnych momentach blask cudowności czy niesamowitości, ewentualnie, w niektórych wariantach, może to być równowaga pomiędzy cechami stylu tradycyjnie realistycznego a elementami nadprzyrodzonymi obecnymi w świecie przedstawionym. Jeśli jednak, tak jak u Asturiasa, stylistyka opanowana zostaje prawie całkowicie przez chwyt surrealistycznej prezentacji, to czy tekst taki może wchodzić w obszar realizmu magicznego, czy tylko być z nim spowinowacony?

Problem ze specyfiką prozy Asturiasa polega chyba przede wszystkim na tym, że jego powieści są tak bliskie realizmowi magicznemu poprzez swoją filozofię, ale nie poprzez stylistykę, zbyt intensywnie surrealistyczną. Realizm magiczny i surrealizm mają pewien obszar wspólny: wyobraźniowe postrzeganie niezbadanych pokładów ludzkiej podświadomości, otwieranie się na nowe rodzaje percepcji poprzez optykę snu, otwartość na eksperymenty ze strukturami czasu i przestrzeni przy opisywaniu świata – ale nie są to nurty tożsame i są pomiędzy nimi ważne różnice. Najważniejsze różnice, wydaje mi się, to inne cele, priorytety i proporcje. Celami i priorytetami dla surrealizmu są: odnawianie języka poetyckiego, odkrywanie nowych form wyrazu, stwarzanie nowych połączeń między pojęciami. A dla realizmu magicznego celem jest jednak mimesis, ale mimesis rzeczywistości poszerzonej o magiczne, tajemnicze, zagadkowe elementy będące integralnymi częściami świata przedstawionego, odzwierciedlając ich istnienie w świecie pozaliterackim. A jednym z priorytetów jest takie wyważenie proporcji pomiędzy stylem tradycyjnego

²⁰⁸ M.Á. Asturias, *Legends gwatemalskie*, przekł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, s. 14.

realizmu i elementami niesamowitości, żeby ten pierwszy wyraźnie dominował. Tak więc stylistycznie dominujący surrealizm w prozie Asturiasa nie da się do końca pogodzić z zasadami realizmu magicznego. Niewątpliwie zasługą gwatemalskiego pisarza jest, że jako pierwszy podjął próbę ukazania sposobu widzenia świata przez ludzi należących do kultury Indian Maja, a równocześnie już do kultury synkretycznej, mieszanej, metyskiej i stworzył utwory literackie, w których odtwarza ich rodzaj postrzegania i odczuwania rzeczywistości i siebie samych. Dokonał tego przede wszystkim, używając optyki snu, budując narrację na absolutnym równouprawnieniu snu i jawy, tak, jak to było w mentalności potomków cywilizacji Majów, gdyż takie były ich wierzenia i to odzwierciedlały ich mity.

To, co nam wydaje się magiczne, było dla nich oczywistą codziennością i w tym właśnie tkwi cenny wkład pisarstwa Asturiasa w kreowanie filozofii realizmu magicznego. Podobnie będzie czynił, ale później, José María Arguedas, jeśli chodzi o mity i o wierzenia peruwiańskich potomków Inków. Rzeczywiście przed Asturiasem indiański świat był opisywany w literaturze z zewnątrz, on niejako wszedł w ich umysły i serca, żeby świat zobaczyć ich oczami i z tej pozycji go opisać. Język surrealizmu, tak ewidentnie pasujący do jego temperamentu poetyckiego, z jednej strony znakomicie pozwolił mu wyrazić oniryczne wizje wzięte z mitologii Majów, a z drugiej strony tak ukształtował stylistykę jego tekstów, że znajdują się one na zewnątrz kanonu dzieł realizmu magicznego, mimo tak ważnej roli jaką odegrały przy formowaniu się filozofii tego nurtu, stwarzania miejsca w literaturze na widzenie magiczne pochodzące z żywych źródeł kultur indygenistycznych.

Skoro interpretacja metamorfoz demonów w *Niejakiej Mulatce* i *Legendach gwatemalskich* nastręczyła nam sporo trudności, związanych z próbą definiowania stylistyki Asturiasa, to, wydaje mi się, że obserwując metamorfozy demonów w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa, mamy wrażenie poruszania się po terytorium o wiele bardziej swojskim.

Arcydzieło Bułhakowa jest powieścią złożoną, wielowarstwową, której nie można zakwalifikować tylko jako przykładu realizmu magicznego, ale niewątpliwie znajdujemy w niej sporo elementów należących do tego właśnie nurtu. A tam, gdzie występuje, ma cechy zachowania proporcji typowych dla klasycznych tekstów tego rodzaju. Dominuje styl tradycyjnego opisu realistycznego, w którym pojawiają się postacie i zdarzenia niesamowite, będące częścią rzeczywistości przedstawionej. Aczkolwiek integralność tego, co tajemnicze czy zagadkowe, z tym, co opisane w głównym nurcie prezentacji zjawisk pasujących do w pełni racjonalnego oglądu świata nie jest tak „wzorowa”, czy raczej wzorcowa, jak w niektórych tekstach realizmu magicznego będących w całości przykładami tej stylistyki.

Pojawienie się Wolanda i jego świty w Moskwie ma, mimo całej naturalności niektórych momentów działania tych postaci, charakter niesamowitej interwencji nadzwyczajnej w najzwyczajniejszą rzeczywistość stolicy Związku Radzieckiego. Dla wielu czytelników *Mistrza i Małgorzaty* realia tamtej rzeczywistości są aż nazbyt boleśnie, choć równocześnie wielokrotnie komicznie, znajome i rozpoznawalne. Stąd moje określenie „swojskości”, choć może ono też dotyczyć tak dobrze znanego dla czytelników literatury europejskiej wątku faustowskiego. A więc i to, co bardzo realistyczne (realia sowieckie), i to, co magiczne (motywy diabelskie, w sensie ich źródeł literackich, czy tych będących częścią folkloru, czy *Fausta* Goethego, czy rosyjskich bajek), jest, na przykład dla czytelnika polskiego z pewnych pokoleń, dobrze znane, są to elementy zdomowione w czytelniczych oczekiwaniach, przyzwyczajeniach. Jednak sposób, w jaki Bułhakow łączy te części struktury powieści, jest całkowicie oryginalny, nowy i genialnie skuteczny w sensie dostarczenia czytelnikowi wrażenia mimesis tamtych realiów i dającego radość doświadczania efektu zadziwienia fantastycznością. (To, o co upominał się Borges w *Sztuce narracyjnej i magii*, jako tak potrzebnej funkcji, którą dobra literatura powinna dalej spełniać).

Połączenie intensywnie realistycznego opisu próby zakupienia i spożycia zimnego napoju w upalny dzień na moskiewskiej ulicy ze sceną pojawienia się pierwszej postaci ze świty diabelskiej, a więc z obecnością postaci niesamowitej, połączenie, jakie odnajdujemy już na samym początku powieści, nosi w sobie najbardziej typowe cechy Bułhakowskiego wariantu realizmu magicznego:

- Butelkę mineralnej – poprosił Berlioz.
- Mineralnej nie ma – odpowiedziała kobieta z budki i z niejasnych powodów obraziła się.
- A piwo jest? – ochrypłym głosem zasięgnął informacji Bezdomny.
- Piwo przywożą wieczorem – odpowiedziała kobieta.
- A co jest? – zapytał Berlioz.
- Napój morelowy, ale ciepły – powiedziała.
- Może być. Niech będzie! –

Morelowy napój wyprodukował obfitą żółtą pianę i w powietrzu zapachniało wodą fryzjerską. Literaci wypili, natychmiast dostali czkawki, zapłacili i zasiedli na ławce zwróceniem twarzami do stawu, a plecami do Bronnej.

Wtedy wydarzyła się następna osobliwość, tym razem dotycząca tylko Berlioza. Prezes nagle przestał ckać, serce mu zadygotało i na moment gdzieś się zapadło, potem wróciło na miejsce, ale tkwiła w nim tępą igłą. Zarazem ogarnął Berlioza strach nieuzasadniony, ale tak okropny, że zapragnął uciec z Patriarszych Prudów, gdzie oczy poniosą. (...)

I wtedy skwarne powietrze zgęstniało przed Berliozem i wysnuł się z owego powietrza przezroczyty, nad wyraz przedziwny obywatel. Malutka główka, dżokejka, kusa kraciasta marynareczka utkana z powietrza... Miał ze dwa metry wzrostu,

ale w ramionach wąski był i chudy niepomierne, a fizys, proszę zauważyć, miał szyderczą.

Życie Berlioza tak się układało, że nie był przyzwyczajony do nadprzyrodzonych zjawisk. Poblądł więc jeszcze bardziej, wytrzeszczył oczy i pomyślał w popłochu: „Nic takiego istnieć nie może”.

Ale coś takiego, niestety, istniało. Wydłużony obywatel, przez którego wszystko było widać, wisiał w powietrzu przed Berlioziem, chwiejąc się w lewo i w prawo²⁰⁹.

Dla każdego, kto przypomina sobie, czym najczęściej kończyła się próba kupienia butelki wody mineralnej w upalny dzień w czasach PRL-u, scena przy budce jest po prostu realistyczna do bólu. Rozpoznajemy ten moment w każdym przywołanym, świetnie dobranym szczególe: brak tejże wody, informacja o piwie, które przywiozą wieczorem, narastające pragnienie i znużenie, frustracja, która doprowadza do rozpaczliwej zgody na zastępczy płyn, jego ciepłota (!), gęstość i zawiesistość, typowa dla morelowych i brzoskwiniowych soków, czyli dokładna odwrotność tego, co gasi pragnienie, paskudny zapach, i ten błysk geniuszu, jakim jest odnotowanie, że sprzedawczyni na zapytanie o wodę mineralną obraża się! Naprawdę wystarczy przymknąć powieki i cała ta scena staje jak żywa przed oczami włącznie z uczuciem wyschniętego gardła i mdlącego smaku morelowego napoju, a w tle obrażona mina pani z budki. Ile razy chcę przywołać przykład prozy dającej najsilniejsze wrażenie realizmu, w sensie idealnie dopasowanego do doświadczeń czytelnika obrazu, wręcz odczucia, jakie staje się jego udziałem przy lekturze, poprzez adekwatność przytoczonych szczegółów, myślę o tym fragmencie z powieści Bułhakowa. A więc realizm do bólu, do bólu gardła, potocznie mówiąc: szczyt realizmu.

Po opisie równie realistycznie przedstawionych objawów fizjologicznych towarzyszących wypiciu i „przyswajaniu” przez organizm napoju morelowego następuje jednak sygnał, że teraz zdarzy się coś niesamowitego („I wtedy”, „osobliwość”, „przedziwny” etc.). I to właśnie jest, w pewnym sensie, błędem w sztuce realizmu magicznego, na tyle, na ile sztuka ta miałaby polegać na płynnym przechodzeniu od opisów spraw przyrodzonych do nadprzyrodzonych. To łączenie powinno być niewidoczne, albo chociaż niewyraźne, bez zwracania uwagi na odmiennność lub wręcz niesamowitość tego, co nastąpi. Jeśli na przykład przypomnimy sobie scenę znalezienia bardzo starego pana z olbrzymimi skrzydłami z opowiadania Garcíi Márqueza, to różnica między technikami użytymi przez każdego z pisarzy jest uderzająca. Narrator w tamtym tekście robił wszystko, żeby niesamowita postać przedstawiona była jako oczywista, naturalna część opisywanej rzeczywistości,

²⁰⁹ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przekł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 1998, s. 9–10.

żeby nie było widać żadnych śladów przyszywania magicznego zjawiska do materii znanej nam z realiów dnia codziennego, żeby, broń Boże, nie pojawiły się określenia: „i nagle”, „i wtedy”, „pojawiło się”, „osobliwość”, „przedziwne” i tym podobne.

A jednak równocześnie realna obecność niesamowitego zjawiska zostaje potwierdzona przez narratora w tekście Bułhakowa i poprzez słowa: „Ale coś takiego, niestety, **istniało**” i poprzez szczegółowy opis fenomenu. Dowiadujemy się, jak „przedziwny obywatel” był ubrany, jaką miał minę, ile miał wzrostu. Niemniej jednak nie sposób nie zauważyć faktu, że opis tej postaci, zwłaszcza jej stroju, ale nie tylko, bo na przykład „szydery” wyraz twarzy również oparty jest na literackich wzorach sylwetki diabła i ma przez to charakter nieco teatralny. „Kusa kraciasta marynareczka”, na przykład, należy do modelowego ubioru postaci diabła w stroju niemieckim, tak, jak bywał on rysowany czy opisywany w wielu bajkach, a potem w wariantach literackich. Kiedy poznamy inne postacie diabłów występujące w *Mistrzu i Małgorzacie*, ten teatralny charakter ich sylwetek, strojów, sposobów działania i zachowania potwierdzi się jeszcze silniej (laska Wolanda zakończona głową czarnego pudła, Behemot – czarny kocur chodzący na tylnych łapach w pozycji ludzkiej itd.). Ich diabelskość jest przez to o jeden odcień mniej niesamowita czy przerażająca, a także trochę inny efekt ma jej zderzenie z bardzo intensywnie realistycznym opisem rzeczywistości radzieckiej Moskwy. To, między innymi, stanowi o specyfice bułhakowskiego wariantu realizmu magicznego. Nieco teatralny aspekt sposobu przedstawienia postaci diabelskich i niejako interwencyjny charakter ich pojawienia się w Moskwie potwierdzają bardziej europejski rodzaj realizmu magicznego, w takim sensie, że bardziej opartego na istniejących już tradycjach literackich, a mniej na wziętych wprost z mitów czy wierzeń wątków związanych z magicznym postrzeganiem świata. Jeśli porównamy działanie demonów w *Niejakiej Mulatce* Asturiasa z akcją trupy Wolanda w *Mistrzu i Małgorzacie*, to zauważymy charakter cyrkowy tej drugiej grupy. Cashtoc i podległe mu demony z mitologii Majów kształtują rzeczywistość świata przedstawionego stale, a im dalej posuwa się akcja, tym bardziej odsłania się coraz większy obszar im podporządkowany. Woland i jego świta spadają na Moskwę jak grupa desantowa. W czasie ich interwencji ich działania mają, i owszem, dosyć potężne skutki, ale niezależnie od tego, czy dzieją się na ulicach Moskwy, czy też w trudnej do określenia przestrzeni nadprzyrodzonej (bal), posiadają charakter wciąż nieco teatralny, a nawet **cyrkowy** i wyraźnie **tymczasowy**. Taki właśnie styl mają też przedstawione w tekście Bułhakowa metamorfozy: mają w sobie coś ze sztuczek cyrkowych. Nie bez powodu Bułhakow daje ekipie Wolanda możliwość działania w Teatrze Variétés, a samemu Wolandowi nadaje tytuł Mistrza Czarnej Magii. Połączenie sztuczek cyrkowych,

iluzjonistycznych i rzeczywiście magicznych składa się na sporą część akcji, a możliwości metamorfoz są nieograniczone.

Oto, jak na skutek posłużenia się przez Nataszę sztuczką z dziedziny czarnej magii, z repertuaru diabelskiej szkoły cyrkowej, wyglądał lokator z parteru, Mikołaj Iwanowicz, po metamorfozie w wieprza:

Twarz wielce szanownego lokatora z parteru zwinęła się w ryj, jego dłonie i stopy przemieniły się w racice. Mikołaj Iwanowicz spojrział w lustro, dziko zawył w rozpacz, ale było już za późno. W kilka chwil później z Nataszą na grzbiecie, szlochając rozpaczliwie, wylatywał z Moskwy gdzieś do diabła. (...) Była zupełnie naga, jej potargane włosy rozwiewał wiatr, leciała na oklep na spaśnym wieprzu, który w przednich racicach trzymał teczkę, zadnimi zaś wściekle młócił powietrze. Niekiedy połyskujące w świetle księżyca, a potem znów gasnące binokle zsuwały mu się z nosa i trzymając się na tasie, leciały za nim, kapelusz zaś co chwilę zsuwał się wieprzowi na oczy²¹⁰.

Magiczna sztuczka, jaką posłużyła się Natasza, sama przemieniając się w mogącą latać wiedźmę, a Mikołaja Iwanowicza w latającego knura, wzięta jest z repertuaru literackich opisów i ludowych bajań o czarnoksiężskich smarowidłach używanych podczas czy w przygotowaniu do sabatów czarownic. Ale szczegóły opisu wieprza z elementami ludzkich atrybutów: binokle na tasie, kapelusz teczką, należą do narzędzi stylistycznych potrzebnych do konstruowania tradycyjnego realizmu powieściowego, a razem (baśniowość i styl realistyczny) to bułhakowski wariant opisu metamorfoz w realizmie magicznym typu europejskiego²¹¹.

A jeśli już mowa o realizmie magicznym w wydaniu europejskim i o motywie metamorfozy, to przywołać trzeba powieść, która w całości jest zbudowana na twórczym przekształceniu *Metamorfoz* Owidiusza, czyli *Ostatni świat* Christopha Ransmayra. Wydana w 1988 roku książka austriackiego pisarza została bardzo wysoko oceniona przez krytyków literackich, ale też przez czytelników (ogłoszono Ransmayra pisarzem roku, sprzedano 100 000 egzemplarzy książki w roku jej wydania, co nie jest częste przy tak wysublimowanej prozie) i to nie tylko niemieckojęzycznych, gdyż przetłumaczono ten utwór na kilkadziesiąt języków. O tej powieści będę pisać w rozdziale o magicznych strukturach czasu, gdyż zawiera ona szczególnie ciekawą kompozycję właśnie jeśli chodzi o symultaniczność różnych poziomów czasu, tego z epoki samego Owidiusza i z otaczającej nas współczesności. Natomiast w tym miejscu chciałabym tylko wspomnieć parę przykładów sposobu, w jaki Ransmayr przetwarza wzięte z Owidiusza mitologiczne opowieści o metamorfozach.

²¹⁰ Ibidem, s. 229–230.

²¹¹ Porównaj elementy realizmu magicznego Angeli Carter i ich źródła literackie.

I tak: zamieniona w pająka przez rozgniewaną Atenę, za utkanie zbyt pięknych dywanów, utalentowana córka farbiarza Idmona, staje się u Ransmayra głuchoniemą prządką z Tomi. Zamieszkuje domek strażnika obok niszczejącej, dawno zgasłej latarni morskiej żelaznego miasta, i wplata opowieści, które odczytuje Nazonowi z ust, w tkane przez siebie dywany. Echo w *Metamorfozach* jest nimfą, którą spotyka jedno nieszczęście po drugim (utrata mowy, z wyjątkiem powtarzania ostatnich ze skierowanych do niej słów, ból nieodwzajemnionej miłości do Narcyza, a po rozplynięciu się w powietrzu zostaje głos i kości zamienione w skałki), ale w powieści *Ostatni świat* postać o tym imieniu jest chyba jeszcze bardziej tragiczna. Pogrążona w wiecznym milczeniu Echo jest momentami urzekająco piękna, a kiedy indziej okropnie oszpecona przez chorobę skóry. Wykorzystywana przez wielu, pełni w Tomi rolę właściwie prostytutki lub bardzo do takiej postaci zbliżonej, będąc samotną, głęboko nieszczęśliwą kobietą. Cierpienie związane z jej chorobą powoduje, że nawet ci, którzy by mogli ją pokochać, uciekają lub unikają jej. W powieści Ransmayra ofiary gniewu bogów przetworzone w postaci zanurzone w szarej, mrocznej codzienności biedy, choroby, bardzo pospolitych i dosyć żałosnych losów mieszkańców Tomi zachowują symboliczne elementy swoich ról mitologicznych, ale ich cierpienie pozbawione choćby cienia blasku rywalizacji z bogami traci sens i potwierdza tylko, na jeszcze jeden sposób, absurdalny smutek świata. Najdalej chyba posuniętym w tym właśnie kierunku przetworzeniem postaci z *Metamorfoz* jest Thies. Rzymski odpowiednik Plutona, bóg świata podziemnego i cieni pojawia się w powieści Ransmayra jako golibroda i grabarz, rzucony na wybrzeże Morza Czarnego w czasie wojen fryzyjskich zostaje w Tomi i otrzymuje pocztą okrętową pieniądze z jakiegoś funduszu inwalidzkiego, stąd nazywany Bogaczem. U Owidiusza Dis / Thies zachowany w Prozerpinie porwywa ją, a wymierzając mu karę Amor, posłuszny prośbie Wenus, przeszywa serce Disa najostrzejszą ze strzał. W *Ostatnim świecie* Thies charakteryzuje się medyczną osobliwością funkcjonowania z nieosłoniętym sercem skutkiem wypadku i operacji: odkąd koń pociągowy tak mu strzaskał klatkę piersiową kopytem, że trzeba było wyciągnąć żebra z ciała jak złamane strzały. Najosobliwiej przetworzone jest w wersji Ransmayra władanie krainą podziemi: Thies, grabarz, tylko w twarzach umarłych odkrywa niekiedy, jak mu się zdaje, wyraz niewinności, który wzrusza go i który stara się utrwalić za pomocą gorzkich esencji (uważa, że żywym już pomóc nie można), póki nie jest zmuszony przykryć okropności rozkładu ziemią i kamieniami. A w snach dręczą Thiesa koszmary, które są obrazem komór gazowych Auschwitz, (o czym piszę w następnym rozdziale, omawiając struktury czasu tej powieści). A więc władanie krainą umarłych rozciąga się na dziewiętnastowieczne obozy śmierci.

Filmowe wersje niektórych opowieści Owidiusza pokazywane są w kinie objazdowym, które funkcjonuje w Tomi, ile razy zawita do miasta Cyparis, postać też z *Metamorfoz*, o którym będzie mowa w następnym rozdziale.

Ostatni świat Ransmayra jest więc w pewien sposób współczesną parafrazą *Metamorfoz*, w której sam Owidiusz jest postacią, cieniem postaci, tak samo nieuchwytny, niedookreślony, to znikający, to zostawiający ślady, jak postaci, których przemiany opisywał. Realizm magiczny austriackiego pisarza jest więc typowy dla europejskich wariantów tego nurtu w tym, że źródła niesamowitości to przede wszystkim historia literatury, jej klasycznych początków, ale równocześnie atmosfera świata przedstawionego przywołanej tu przeze mnie powieści jest unikalna i robiąca bardzo mocne wrażenie. Mocne i aż trudne do udźwignięcia, bo jest to coś jak poczucie przytłoczenia ciężarem, trudno się oddycha w Tomi. A to ciężkie powietrze utkane z różnych odcieni mroku ma w sobie tajemnicę, ale która, mimo elementów akcji sensacyjnej prozy (misja Cotty podobna jest do zadania detektywa, próbującego odkryć, czy poszukiwany człowiek, w tym wypadku Owidiusz, żyje lub jak umarł), nie jest oczekiwaniem na coś, co się wydarzy, tylko sugestią, że wszystko już się zdarzyło i to, co postrzegamy, jest iluzją dziania się, świat jeszcze robi wrażenie, że jest, albo już go nie ma, jest duchem samego siebie, albo dogorywa. Oryginalność pióra Ransmayra polega, wydaje mi się, na użyciu motywu swoście przedstawionych metamorfoz dla zasugerowania tego właśnie złudzenia istnienia świata, który po wszystkich kataklizmach (wojen, Holocaustu, katastrof ekologicznych) już tylko wydaje się być, choć jego opis jest bardzo szczegółowo realistyczny.

W porównaniu do omawianych wcześniej utworów Angeli Carter czy Bułhakowa, jeśli mówimy o europejskich realistach magicznych, w których silnie obecne są elementy karnawałowe, cyrkowe, u Ransmayra dominuje ponury klimat, a jeśli humor się pojawia, to czarny.

Opuszczając Europę (choć w pewnym sensie nie opuszczamy jej całkowicie, bo urodzony w Indiach Salman Rushdie jest w dużej mierze uformowany przez model edukacji i kultury Anglii władającej subkontynentem do niedawna), wspomnieć możemy właśnie cyrkowy koloryt metamorfoz u Bułhakowa, bo tak będzie nam bliżej do groteskowego charakteru transformacji dzieci północy w *Dzieciach Północy* Salmana Rushdiego.

Metamorfozy są tylko jednym z wielu przedziwnych talentów, jakimi zostały obdarzone lub obciążone przez los dzieci urodzone o północy lub około północy w dzień (noc), kiedy Indie uzyskały niepodległość. Główny bohater i narrator w jednej osobie, Salim Sinai, jest jednym z nich i odkrywa swoje pokrewieństwo z nimi, kiedy nawiązuje się między tymi dziećmi magiczna łączność radiowa. O teź i o innych niesamowitościach z *Dzieci Północy* będzie mowa w rozdziale *Inne zjawiska niesamowite*. Na razie tylko

parę słów o przykładach metamorfoz i groteskowym tonie użytym przy ich opisywaniu.

Zdolność przeobrażania się, jaką posiadają niektóre z dzieci urodzone w tym, jak się okazuje, magicznym momencie, jest w wielu wypadkach częściowa i połączona z innymi darami:

Nie dalej jak w zeszłym tygodniu znalazł się pewien chłopiec z Bengalu, który ogłosił się wcieleniem Rabindranatha Tagore i zaczął recytować z głowy przepiękne wiersze ku zaskoczeniu swoich rodziców; a ja sam przypominam sobie dzieci o dwu głowach (czasem jednej ludzkiej, a drugiej zwierzęcej) i z innymi dziwacznymi cechami, takimi jak wole rogi. (...)

Dzieci północy!... W Kerali mieszkał chłopiec, który posiadał dar wchodzenia w lustra i wylaniania się w każdej odbijającej światło powierzchni na ziemi – przez jeziora i (z nieco większym wysiłkiem) przez wypolerowane metalowe karoserie samochodów... dziewczyna z Goa potrafiła rozmnażać ryby... no i dzieci o zdolnościach przeobrażeniowych: wilkołak z gór Nilgiri, a z wielkiego zlewiska gór Windhaja chłopiec, który rósł bądź malał wedle woli, czym zdołał już (psotliwie) spowodować niemały strach i pogłoski o powrocie wielkoludów... w Kaszmirze żyło błękitnookie dziecko, którego płci nigdy nie byłem pewien, bo przez zanurzenie w wodzie on (lub też ona) potrafił ją zmienić wedle własnego (jej lub też jego) życzenia. Jedni z nas nazywali to dziecko Naradą, inni Markandeją, zależnie od tego, którą starą baśń o metamorfozie płci każde z nas zasłyszało...²¹².

To ostatnie zdanie jest szczególnie znaczące, w tym sensie, że pomaga określić nie tyle charakter samych metamorfoz, ile stosunek narratora do nich. „Zależnie od tego, którą starą baśń o metamorfozie płci każde z nas zasłyszało” – a więc, chociaż chodzi jakby tylko o nazwę, o imię, które zostanie użyte, to tak naprawdę odsłania się nam „wyuczone”, wtórne, pochodzenie przywołanych tu cudów czy niezwykłości. Potwierdzają to odniesienia wprost do (Rabindranath Tagore) lub aluzje do (typ przeobrażeń z *Alicji w krainie czarów*: rośnięcie lub zmniejszanie się, przechodzenie na drugą stronę lustra) tekstów literackich lub Ewangelii (rozmnażanie ryb)²¹³.

Nie dajmy się więc zwieść egzotycznym nazwom miejscowości czy gór, czy regionów Indii. Nie są to cudowne metamorfozy wzięte z żywych wierzeń czy mitów hinduskich mieszkańców tego subkontynentu. Postmodernistyczne tendencje Salmana Rushdiego, które w jego późniejszych powieściach objawiają się jeszcze silniej, są już tu widoczne. Metamorfozy i inne

²¹² S. Rushdie, *Dzieci Północy*, przekł. A. Kołyszko, Poznań 1999, s. 247–248.

²¹³ Jest nawet opisany w tym samym fragmencie tekstu parę linijek dalej cudowny talent wzięty z zabawy angielskim zwrotem językowym, który trochę gubi się, z konieczności, w polskim przekładzie: „dziewczyna o tak zielonych palcach, że mogłaby hodować konkursowe bakłazany na pustyni Thar”; chodzi o określenie „green thumb”, co oznacza, że osoba o, dosłownie: zielonym kciuku, ma szczególne szczęście do opiekowania się roślinami, przy niej wszystko rośnie szybko i zdrowo, a ta sama roślina oddana komu innemu marnieje.

przedziwne umiejętności dzieci północy są literacką przeróbką literackich źródeł najczęściej dokonaną w tonie groteskowej zabawy²¹⁴:

(...) a w Badź-Badź pod Kalkutą, dziewczynę z niewyparzoną gębą, której słowa już miały moc zadawania ran fizycznych, toteż gdy kilkoro dorosłych krwawiło obficie wskutek pewnych barbarzyńskich odzywek, jakie padły mimochodem z jej ust, postanowiono zamknąć ją w bambusowej klatce i puścić z nurtem Gangesu do dżungli Sundarbanów (prawowitej siedziby potworów i widm!)²¹⁵.

Teatralny lub wręcz cyrkowy charakter dzieci północy i ich metamorfoz degraduje się u tych urodzonych najpóźniej, najdalej od północy i tak zostaje nazwany nieco dalej przez narratora:

Dzieci powite w ostatnich sekundach owej godziny wyrosły (prawdę powiedziawszy) zaledwie na **cyrkowe cudaki**: dziewczęta z brodami, chłopiec o wydolnych w pełni skrzelach słodkowodnej ryby mahasir, bliźniaki syjamskie o dwóch tułowach uczeplonych jednej szyi i głowy – głowa mówiła dwoma głosami, męskim i żeńskim, i to wszystkimi językami oraz dialektami spotykanymi na subkontynencie; ale przy całej swej wyjątkowości byli to nieszczęśnicy, żywe ofiary owej magicznej godziny²¹⁶. [podkr. moje – K.M.B.]

Potwierdza się więc chyba pewna analogia co do cyrkowego, zabawowego i groteskowego charakteru metamorfoz u Bułhakowa i Rushdiego, a także co do ich literackiej, a nie mitycznej proveniencji.

Inaczej jest w powieści innego, tak jak Rushdie, urodzonego w Indiach pisarza Vikrama Chandry *Red Earth and Pouring Rain*. Pomiędzy obu pisarzami istnieją, oczywiście, analogie choćby w tym sensie, że obaj pochodzą z tego samego kraju i są uważani za przedstawicieli realizmu magicznego, ale są też istotne różnice. Najważniejsza różnica, jeśli chodzi o użycie motywu metamorfozy przez Rushdiego i przez Chandrę, to fakt, że ten ostatni czerpie wprost z żywych źródeł religii i mitologii hinduizmu i że jego ton, choć nie pozbawiony tu i ówdzie przymrużenia oka, jest zasadniczo poważny. Twórczość Vikrama Chandry, młodszego o prawie jedno pokolenie (Rushdie 1947, Chandra 1961) od Rushdiego, należy do niezwykle prężnie rozwijającej się nowej literatury w Indiach, pisanej w języku angielskim. Część z owych artystów pióra działa w Indii, część w Londynie lub w Ameryce. Żeby przekonać się, jak liczni i utalentowani są pisarze z Indii lub pochodzenia hinduskiego tworzący w języku angielskim, wystarczy przeglądnąć listę

²¹⁴ Która bardzo przypomina tę, jakiej używał García Márquez, np. w *Bardzo starym panu z olbrzymimi skrzydłami*; fragment o chybionych cudach „aniola”: trędowaty nie został uzdrowiony, ale rany zakwitły mu słonecznikami itp.; Rushdie przyznaje się zresztą do bycia pod silnym wpływem utworów kolumbijskiego noblisty, zwłaszcza *Stu lat samotności*.

²¹⁵ Ibidem, s. 248.

²¹⁶ Ibidem, s. 249.

nagród literackich przyznawanych w Wielkiej Brytanii w ciągu ostatnich dziesięciu lat. Sam Vikram Chandra studiował w Stanach Zjednoczonych, a obecnie dzieli swój czas pomiędzy USA a Indie i wątek zagubienia między kulturami, którego doświadcza jeden z głównych bohaterów, momentami narratorów, w jego powieści ma cechy autobiograficzne.

Red Earth and Pouring Rain to ogromna epopeja o złożonej szkatułkowej strukturze, z bardzo rozbudowanymi przetworzeniami wątków z historii Indii i z jej literatury także, a równocześnie zawierająca obraz obecnych realiów rodziny mieszkającej w środowisku inteligencji miejskiej w Indiach i sceny z życia studenckiego na kampusie uniwersytetu amerykańskiego. Interesujący nas moment metamorfozy, który okaże się równocześnie epizodem w długim łańcuchu reinkarnacji Sanjaya, bohatera wziętego z tradycji literackiej i historycznej, zdarza się, kiedy Abhay, młody mieszkaniec współczesnych Indii, tuż po powrocie ze Stanów, poirytowany pobłażaniem okazywanym przez jego rodziców małpce, która stale podkrada im rzeczy, a tym razem ukradła mu džinsy, strzela do zwierzątka i ciężko je rani. Chwila strzału i doznania małpki opisane są z intensywnym realizmem:

The monkey wandered disconsolately across the roof, (...) restless he moves, and is momentarily silhouetted against the pink-white wall where the staircase emerges onto the roof, and then abruptly, a thin line of white light blossoms from a dark window, and the monkey feels an impact against his chest, under his right shoulder, an instant before he hears the flat WHAP, before he registers, with a baring of fangs and an amazed growl, that something very bad has happened; he feels himself being spun around, sees suddenly the red sun, the pink-white wall splattered with red; the world spins and breaks into fragments, red and white, red and white, another wall a glowing yellow, staggering to the side, the edge, slipping and stumbling, a slow slide, a desperate grab at the edge of the roof, but already strength and balance are gone, and the monkey drops, turning, and in the drop, within the space of that turn, a wholly unfamiliar image, a completely unmonkeylike scene flashes into its mind, red and white, red and white, glowing yellow, three thousand lances, the thunder of hooves, and then the monkey hits the red brick with a thick thump, to lie silently at the edge of the courtyard²¹⁷.

Każdy szczegół tego opisu jest dobrany z niezwykłą pieczołowitością perfekcyjnego mimesis, z uwzględnieniem odczuć fizjologicznych, praw fizyki – dynamiki ruchu spadającego z dużej wysokości ciała, instynktu dającego przecucie nieszczęścia na ułamek sekundy przed odczuciem pociśku, odruchów mimicznych towarzyszących bólowi, wrażeń wzrokowych, a szczególnie rejestrowania kolorów, rozpisanych na ułamki sekund. Filmowość tego opisu jest zdumiewająca, a zwłaszcza prowadzenie kamery-pióra,

²¹⁷ V. Chandra, *Red Earth and Pouring Rain*, Faber and Faber, London 1995, s. 5–6.

rejestrującej właśnie owe ułamki sekund: momentami plamy kolorów, momentami przechodzące w smugę. Równocześnie wszystkie wrażenia, odczucia i dynamika upadku są całkowicie skoordynowane i stwarzają niesłychanie wiarygodny obraz dający się odbierać w czasie, z odczuciem doświadczania tego dramatycznego momentu. A więc tradycyjny realizm doprowadzony do perfekcji? W dużym stopniu tak, ale nie tylko, gdyż w samym środku tego hiperrealistycznego opisu błysnęła już iskierka czegoś niesamowitego. „Błysnęła”, słowo z oryginału: „flashes”, znów kojarzy się fotograficznie – filmowo, choćby poprzez skojarzenie z określeniem „flash back” – bardzo tu adekwatnym, scena, za dużo powiedziane, raczej obraz z innego życia, należący do innej jaźni, do innej pamięci. A „completeley unmonkeylike scene” – całkowicie „niemałpia” scena, łączy nas, na razie na ułamek sekundy, z innym bytem, z innym etapem wcielenia. Pół strony później, kiedy narracja już w pierwszej osobie odsłoni nam tę inną osobę, usłyszymy głos uwięzionego w ciele ledwo żywej małpki Parashera – Sanjaya:

I felt my soul settling into a shape, a form. Each day I remembered more, and each day I grew more conscious. At first, as I lay paralysed, I could barely see the man and the woman who kept me alive. When my sight cleared, I saw that they were dressed in garb I could not put a name to but which seemed strangely familiar. There was a look of wariness on their faces that I could not quite understand, and I strained my throat to tell them that I was Sunjay, born of a good Brahmin family²¹⁸.

W miarę słuchania głosu Parashera-Sanjaya domyślamy się, że scena, która na ułamek sekundy przewinęła się przez ciąg obrazów rejestrowanych przez postrzeloną, spadającą z dachu małpkę, była sceną z życia bohatera wojownika – poety, postaci historycznej z osiemnastowiecznych Indii, z nawiązaniem do jeszcze wcześniejszych bitew opisanych w tekstach epickich – stąd te trzy tysiące lanc – scena z jakiejś bitwy, a elementem łączącym, zapętlającym te dwa momenty w czasie, te dwie jaźnie, są kolory: „red – white, red – white, glowing yellow” („czerwony – biały, czerwony – biały, pulsujący światłem żółty”). Kolory naprzemiennie migające w podobnym porządku, w podobnej smudze – barwy mundurów, barwy ciał ranionych, krwi, pola walki, połysku chorągwi, broni, barwy momentu śmierci, tego, co widać tuż przed śmiercią – kiedy umierał Parasher – są analogiczne do ostatnich plam kolorów widzianych przez umierające, lecące w dół, zwierzątko. To miały być ostatnie chwile, to miał być moment śmierci – ale małpka żyje, bo, jak się okaże, nastąpił jakiś błąd w łańcuchu reinkarnacji.

O tym dowiemy się dopiero z rozmowy Parashera Sanjaya z bogiem śmierci Yamą, który wkrótce potem przyzna się, że sytuacja wymknęła mu się

²¹⁸ Ibidem, s. 7.

na moment spod kontroli, jakoś przegapił tę chwilę i, wbrew jego woli, nastąpiła reinkarnacja Sanjaya w małpkę, która miała umrzeć (tak, jak miał już zakończyć powroty na ziemię poprzez kolejne reinkarnacje, Parasher), a teraz ratowana troskliwie przez rodziców Abhaya, żyje w ciele małpki będąc uwięzionym w środku dawnym wojownikiem-poetą. Teraz Yama przychodzi naprawić swój błąd, czyli uśmiercić małpę i zatrzymać kolejną reinkarnację Sanjaya. Ale kiedy zarzuca swoją jedwabną petlę, by zadusić życie, na pomoc małpce – Sanjayowi przybywa Hanuman, bóg przybierający postać małpy, wezwany modlitwą konającego:

(...) Rama, help me, Vishnu, I seek your refuge; Shiva, Lord, I come to you with lowered head; I felt a swish of air across my cheek as the death-bringer snaked closer; Hanuman, best of monkeys, protector of poets, I am a member of your clan, bound to you by blood, help me...²¹⁹

Jesteśmy już w świecie religii hinduizmu, modlitwa jest rozpaczliwa i śmiertelnie, w podwójnym sensie tego słowa, poważna. Z panteonu bogów wezwani zostają: Rama, Visznu, Shiva i Hanuman. Przybywa Hanuman. Realizm magiczny swoją magiczność czerpie tu wprost z wierzeń przeważającej części mieszkańców Indii, reprezentowanych w powieści, między innymi, przez rodziców Abhaya, a jeszcze bardziej przez ich sąsiadów. Sami rodzice Abhaya nie są aż tak bardzo wierzący, raczej szanują tradycje, natomiast parokrotnie zaznaczają, że boją się reakcji sąsiadów, dla których zabicie małpki, mogącej być wcielonym Hanumanem (albo, jeśli nawet tak nie było, to całemu gatunkowi należy się szczególnie szacunek, bo został uświęcony przez przybieranie tej postaci przez jedno z ważnych bóstw), niedopuszczalnym uczynkiem i ich reakcja mogła być wręcz niebezpieczna dla Abhaya i jego rodziny.

Równocześnie Chandra wprowadza też w swojej powieści przetworzenie wątków i struktur z indyjskiej tradycji literackiej. Cała konstrukcja utworu jest transformacją znanej z *Baśni tysiąca i jednej nocy* sytuacji, w której życie Szeherezady zależało od opowiadanych przez nią historii. Poeta-wojownik uwięziony w ciele małpki ma darowane tyle życia, ile zdoła stworzyć opowieści. Opowiada je, pisząc na maszynie, tak też porozumiewa się z rodziną Abhaya, a bogowie Yama, Ganeś i Hanuman oceniają jakość kolejnych utworów. Sam pomysł na taką właśnie konstrukcję szkatułkową nie jest może aż tak nowatorski, ale połączenie tej warstwy transformacji tradycji literackiej z warstwami przedstawiającymi współczesne sceny z życia Indii i Stanów Zjednoczonych, opisując to, co się dzieje zarówno w XVIII, jak i w XX wieku w konwencji intensywnie realistycznej daje dosyć ciekawy wariant realizmu magicznego.

²¹⁹ Ibidem, s. 15.

Wracając natomiast do sposobu realizacji motywu metamorfozy w cytowanym przeze mnie pierwszym fragmencie powieści *Red Earth and Pouring Rain*, uważam, że Vikram Chandra używa pióra po mistrzowsku. Błysk geniuszu objawia się tu przez użycie skojarzenia smugi kolorów towarzyszącej dwóm momentom śmierci. Te dwa momenty, umierania małpki i umierania wojownika-poety, zapętłają się z sobą poprzez analogie kolorów, obrazów o tym samym kolorycie, o tej samej sekwencji barw i w tej chwili zaplątania ze sobą dwóch bytów następuje kompletnie zagadkowa, tajemnicza, a równocześnie porażająco realna metamorfoza: umierającego człowieka w umierające zwierzątko. Owszem, Vikram Chandra określi tę scenę nieco dalej poprzez kontekst religijny reinkarnacji, ale właściwie mogła ona zaistnieć w świecie przedstawionym powieści bez tego kontekstu i poddać się interpretacji zagadkowej, tajemniczej strefy życia, która nie da się na razie racjonalnie wyjaśnić, ale zostawia jakieś ślady swojego istnienia w naszej wyobraźni²²⁰.

W dodatku kontekst religijny reinkarnacji nie jest użyty jednoznacznie na serio. Trochę tak, poprzez poważny ton modlitwy, ale trochę z przymrużeniem oka poprzez zasugerowanie błędu, niedopatrzenia Yamy, bóstwa odpowiedzialnego za przebieg etapów reinkarnacji. Więc chociaż ton Vikrama Chandry nie jest oczywiście tak intensywnie groteskowy jak Salmana Rushdiego, jeśli chodzi o stosunek do prezentowanych elementów magicznych, to humor i pewien dystans ironiczny jest w powieści młodszego pisarza z Indii też obecny.

Spróbujmy podsumować główne funkcje, jakie motyw metamorfozy pełnił w omawianych powyżej tekstach literackich. Myślę, że można wyodrębnić trzy grupy utworów wedle trzech rodzajów funkcji.



Pierwszą nazwałabym **funkcją potęgi**. Potęgi, najczęściej nadprzyrodzonego pochodzenia, która pozwala na wiele wcieleń, na istnienie na wiele sposobów (w ciele ludzkim, zwierzęcym, w postaci rośliny, żywiołu ognia, wody, wiatru, w postaci gwiazdy czy mgławicy gwiazd etc.), a ten, który tę potęgę, tę moc, posiada, potwierdza tym swoją boskość. Do tej grupy zaliczyłabym metamorfozy z utworów Asturiasa, Chandry i Carpentiera.

²²⁰ Można by widzieć pewną analogię z zapętleniem dwóch jaźni, z dwóch poziomów czasu, tyle że w strefie snu, w opowiadaniu Cortáзара *W nocy twarzą ku niebu*, omawianym przeze mnie w rozdziale o magicznych strukturach czasu; tam też zresztą niesamowite nałożenie się na siebie dwóch odłamków świadomości i dwóch mgnień czasu dzieje się w „okolicy” śmierci.



Drugą określiłabym jako **funkcję holistyczną**, funkcję przywracania równowagi pomiędzy światami ludzi, zwierząt, roślin i żywiołów. W tym wypadku metamorfoza uczy odbudowywania dawniej istniejących, a dziś zagubionych, sztucznie przerwanych, powiązań pomiędzy różnymi sposobami bycia, czucia, odbierania wrażeń, po to, by odzyskać choć trochę harmonię struktur świata, w którym człowiek jest równorzędnym partnerem innych bytów. W tej grupie dzieł literackich znalazłyby się teksty Olgi Tokarczuk, Louise Erdrich i częściowo Asturiasa.



Trzecia funkcja to **funkcja dziwności/zagadkowości istnienia i tożsamości**. Rodzaje metamorfoz realizujących tę funkcję raczej nie są powiązane z wierzeniami religijnymi, ani z mitami, lecz z poczuciem absurdu ludzkiego losu, często połączone są z tonacją groteskową lub cyrkowymi klimatami, lub po prostu wyrażają zagadkę tożsamości człowieka. Do tej grupy należałyby teksty Kafki, Schulza, Cortáзара, Bułhakowa, Ransmayra, Rushdiego.

Oczywiście, jak to często bywa przy próbach określania funkcji, kategorii, rodzajów w stosunku do grupy utworów literackich posiadających swoje odrębne silnie przecież zindywidualizowane cechy, podział taki jest tylko częściowo zadowalający i pomocny.

Są utwory, które można zaliczyć częściowo do jednej, a częściowo do drugiej grupy, ale chodziło mi o nakreślenie szkicu, mapy, dominujących w danych utworach tendencji w użyciu takiej a nie innej funkcji metamorfozy i wydaje mi się, że ten szkic rodzajów funkcji może się przydać do dalszej analizy wariantów realizmu magicznego.

Można też zauważyć, że ta mała mapa funkcji metamorfoz pozwala nam też odnotować, że wśród utworów literackich z trzeciej grupy (dziwności/zagadkowości istnienia i tożsamości) jest więcej tekstów pisanych przez autorów posługujących się elementami fantastyki, zaliczanych raczej do fantasyki/neofantastyki (Kafka, Schulz, Cortázar) niż do klasyki realizmu magicznego. Rzuca się też w oczy mroczna tonacja utworów z tej grupy (metamorfoza nie jest tu źródłem radosnej mocy, ale ciężarem, przekleństwem).

A dwie pierwsze grupy są bliżej filozofii i stylistyki realizmu magicznego (Carpentier, Erdrich, Tokarczuk, Asturias, Chandra).

Sądzę, że można w tym miejscu podkreślić urodę i umiejętne wykorzystanie swojskości rodzimego klimatu i pejzażu w słowiańskiej, roślinnej wersji metamorfozy u Olgi Tokarczuk. W oryginalny sposób ożywia postacią podlegające metamorfozom u Owidiusza Ransmayr, stwarzając obraz postświata, poprzez smutne, absurdalne przemiany znikających postaci, sugerując znikający świat. Trudno też nie zauważyć, że najtrudniej zakwalifikować jednoznacznie do jednej grupy teksty Asturiasa, co wynika z powyżej zamieszczonych rozważań o jego stylistyce surrealistycznej i niezwykle oryginalnym połączeniu mitycznych źródeł onirycznych wizji, awangardowej prozy poetyckiej i tradycyjnego realizmu niektórych opisów. Ale trudno jest też wyważyć, jakie elementy, czy te bardziej fantastyczno-cyrkowe, groteskowe, czy silnie naznaczone stylistyką tradycyjnego realizmu z odcieniami magicznej tonacji dominują w utworach Bułhakowa i Rushdiego. Pozostają też wątpliwości, w jakim stopniu nostalgia za widzeniem i byciem na sposób cudowny odzwierciedlona w *Królestwie z tego świata* Carpentiera pozwala nam zaliczyć tę krótką powieść do centralnej części realizmu magicznego, a w jakim sceptyczny dystans do metamorfozy Mackandala w czasie egzekucji odsuwa ten tekst na obrzeża nurtu. Niezwykle unikalny, a więc też nie do końca dający się zasufladkować, jest sposób realizacji motywu metamorfozy w cytowanym fragmencie Chandry, poprzez to, że łączy ze sobą zarówno mityczne, religijne korzenie tegoż motywu przez wątek reinkarnacji i zupełnie „świecki” kontekst zagadkowego zapętlenia tożsamości dwóch bytów poprzez wspólną dla obu sekwencję barw towarzyszących ich umieraniu. Niech to niezwykle zastosowanie magicznej funkcji zamknie kalejdoskop wariantów metamorfoz i ich funkcji w utworach z nurtu realizmu magicznego i jego obrzeży.

Powrót do ziarnka, Pole gwiazd
Podobny do nocy z tomu
Wojna czasu – Alejo Carpentier
Sto lat samotności
– Gabriel García Márquez
Ostatni świat – Christoph Ransmayr
Prawiek i inne czasy – Olga Tokarczuk
Pedro Paramo – Juan Rulfo
W nocy twarzą ku niebu
– Julio Cortázar
Dwudziesty piąty sierpnia 1983
– Jorge Luis Borges

Rozdział IV

Magiczne struktury czasu

Omawiane w poprzednim rozdziale metamorfozy są ciekawym i ważnym motywem w tekstach z nurtu realizmu magicznego, niemniej jednak nie są aż tak często powracającym elementem ani aż tak kluczową strukturą jak magiczne konstrukcje czasu i czasoprzestrzeni, którymi chciałabym zająć się w tej części moich rozważań.

Magiczne struktury czasu, na równi z zamazywaniem granicy między życiem a śmiercią, między żywymi tu a żywymi tam, stanowią kwintesencję realizmu magicznego. Przełamywanie stereotypu czasu linearnego w utworach z tego nurtu ma istotne znaczenie zarówno od strony formalnej, poprzez wzbogacanie sposobów kreowania świata przedstawionego, jak i dla wymowy filozoficznej tekstów z tego kręgu prozy współczesnej. Sugerowanie, poprzez użycie osobliwych struktur czasu, że to, co się dzieje, może dziać się na bardzo różnych poziomach czasowych, połączonych ze sobą lub oddzielnie funkcjonujących, ma szczególne znaczenie dla opisu tego, co nazwałam we wprowadzeniu „rzeczywistością poszerzoną”, a której prezentacja literacka jest kluczowym zadaniem realizmu magicznego. Tak, jak sugerowanie przenikania się świata żywych i świata umarłych przyczynia się do uobecniania nieobecnych, tak sugestia istnienia różnych struktur czasu uobecnia inne wymiary czasów i czasoprzestrzeni, inne niż powszechnie, zdroworoządkowo przyjęty czas linearny, chronologicznie odmierzany przez zegary i kalendarze.

Zanim przejdę do analizy tych utworów literackich, w których magiczne struktury czasu są rozbudowane i bardzo złożone, przedstawię parę przykładów opowiadań, gdzie eksperymenty z czasem są istotne, ale nie rozpisane na tak dużą skalę.

W opowiadaniu *Powrót do ziarnka* Alejo Carpentiera mamy do czynienia z takim właśnie niewielkim, ale bardzo udanym ćwiczeniem, małym eksperymentem w przełamywaniu czasu biegnącego linearnie do przodu. Tytuł w tym wypadku jest, można by powiedzieć, „kierunkowskazem”. Rzeczywiście od pewnego momentu, prawie na samym początku opowiadania, następuje zawrót biegu czasu ku początkowi, początkowi życia centralnej postaci tekstu, ale także wszystkich procesów temu życiu towarzyszącym, a nawet początkowi wszelkiego życia w jego różnych formach biologicznych, w tym zwierzęcych, roślinnych, a także powrót przedmiotów uczynionych z rozmaitych surowców do ich materii pierwotnej.

Moment, od którego czas zaczyna biec w odwrotnym kierunku, jest bardzo dyskretnie, choć wyraźnie opisany i ma charakter gestu – zaklęcia o ogromnej sile sprawczej, paradoksalnie nieproporcjonalnej do małego, ledwie zauważalnego ruchu wykonanego ręką starego człowieka. Gest ten ma ewidentnie mieć moc magiczną. Stary Murzyn kręcący się w pobliżu domu – dworu, którego rozbiórką zajmują się robotnicy, zakreśla trzymaną w ręku laską koło. Robotnicy opuścili już miejsce swojej pracy, zapadł zmierzch i gest starego nie zostaje przez nikogo zauważony, a jednak skutek jest błyskawiczny i niezwykły:

Wtedy stary Murzyn, który dotychczas się nie poruszył, zrobił dziwny gest, zataczając koło laską ponad cmentarzem kamiennych płyt.

Czarne i białe kwadraty marmuru wleciały na piętra, tworząc podłogi. Kamienie w celnych skokach zasłoniły wyrwy w murach. Orzechowe nabijane gwoździami odrzwia weszły z powrotem w ramy, podczas gdy śruby w szybkich obrotach zagłębiły się w swoich dawnych otworach²²¹.

Następuje odwrócenie i przyspieszenie czasu samoistnej odbudowy domu, ale potem tenże czas wyraźnie spowalnia swój bieg, kiedy zaczyna się opis powrotu do życia spoczywającego na katafalku Don Marciała:

Świece rosły powoli, osychały woskowe lzy. Kiedy odzyskały swój pierwotny rozmiar, zgasła je zakonnica, przynosząc lampę. Knoty zbieleły. Dom opustoszał, odjechały karety z gośćmi w ciemność nocy. Don Marcial oparł palce na niewidzialnej klawiaturze i otworzył oczy. (...) Kiedy lekarz potrząsnął głową z zawodową troską, chory poczuł się lepiej. Przespał kilka godzin i obudził się pod czarnym spojrzeniem ojca Anastasio ze zmarszczoną brwią. Spowiedź z początku szczera, drobniagowa,

²²¹ A. Carpentier, *Powrót do ziarnka*, [w:] idem, *Wojna czasu*, przekł. K. Wojciechowska, Warszawa 1974, s. 62. Wszystkie cytaty z tego wydania.

wypełniona grzechami, po chwili stała się oporna, przykra, pełna niedomówień. Jakie prawo miał ostatecznie ten karmelita mieszać się w jego życie?²²²

Narracja ma odtąd swój spokojny, nawet nieco leniwy rytm. Opis jest uważny, niezwykle szczegółowy, jak to widać choćby w powyższym cytacie, gdy odtworzony jest proces powrotu świec do ich stanu przed zapaleniem: „rosły powoli, osychały łzy woskowe, knoty zbieleły”. Moment magicznej interwencji znika nam z oczu, a cała nasza uwaga skupiona jest na śledzeniu niezwykle realistycznego opisu odwróconego biegu życia. Technika tegoż opisu przypomina film puszczony od tyłu. Każdy ruch, ciąg zdarzeń, odczuć, wrażeń, procesów myślowych przedstawione są z najdrobniejszymi szczegółami i dotyczy to wszystkich poziomów czy kontekstów życia Don Marciała i jego otoczenia. Narrator zwraca równie baczną uwagę na wszystkie możliwe detale strojów, wyposażenia domu, pojazdów, wyglądu ogrodu, etc., jak i na każdy stopień procesu logicznego związany z odwróceniem biegu wydarzeń. Oto jeden ze szczególnie udanych fragmentów: „odślubienie” pary małżeńskiej Don Marciała i Doni Marii de las Mercedes.

Gdy minął świt, przedłużony zimnym uściskiem, pojednani, wolni od wzajemnych urazów i żalów, powrócili oboje do miasta. Markiza zamieniła podróżny kostium na suknię ślubną i zgodnie z obyczajem małżonkowie udali się do kościoła, by odzyskać wolność. Zwrócono podarunki krewnych i przyjaciół i wśród odgłosu spizów i połysków uprząży każde z nich powróciło do swojego mieszkania. Marcial nadal odwiedzał Marię de las Mercedes przez pewien czas, do dnia, w którym zanieśiono do złotnika obrączki, aby zatrzeć grawiury ²²³.

Jeśli nawet wsteczny bieg rozwoju umysłowego Don Marciała (od abstrakcyjnych idei, poprzez pojęcia coraz mniej ogólne do konkretnych nazw rzeczy) wydaje się może trochę sztuczny, zbyt wykoncypowany, to opis zmieniającego się pola widzenia i wrażeń dotyczących rozmiarów i proporcji rzeczy w miarę jak chłopiec zmienia się w coraz mniejsze dziecko uderza znakomitymi obserwacjami:

Meble rosły. Coraz trudniej było opierać przedramiona o brzeg stołu w jadalni. Rozszerzały się szafy o rzeźbionych listwach. Wydłużając tułów, Maurowie ze schodów przybliżali swoje pochodnie do balustrady półpiętra. Fotele stawały się głębsze, a krzesła na biegunach wykazywały tendencje do ucieczki w tył. Nie trzeba było zginać nóg, wyciągając się w wannie o marmurowych brzegach²²⁴.

Kiedy meble urosły jeszcze trochę Marcial widział jak nikt inny, co się znajduje pod łóżkiem, pod szafami i sekreterami ²²⁵.

²²² Ibidem, s. 63.

²²³ Ibidem, s. 67.

²²⁴ Ibidem, s. 73.

²²⁵ Ibidem, s. 76.

Perfekcyjnie realistyczne jest przedstawienie okresu wczesnego dzieciństwa, w którym chłopczyk czuł się najbliższej, wręcz identyfikował się, z psem:

Kiedy Marcial nabrał zwyczaju psucia i łamania przedmiotów, zapomniał o Melchiorze, żeby zbliżyć się do psów. (...) Ulubieńcem Marciała był Canelo. (...) Canelo i Marcial siusiali razem. Czasem wybierali perski dywan w salonie, by rysować na jego wełnie kształty brunatnych chmur, rozszerzające się powoli. To było karane rzemieniem. Ale uderzenia rzemiennym pasem nie bolały tak, jak myśleli dorośli, były natomiast wspaniałym pretekstem do urządzania koncertów wycia i budzenia litości sąsiadów. Kiedy zezwata pani z sąsiedniego domku wymyślała jego ojca od „barbarzyńców”, Marcial spoglądał na Canela śmiejącymi się oczyma. Płakali jeszcze trochę, żeby dostać biszkopta, poczym zapominano o wszystkim. Obaj jedli ziemię, wygrzewali się w słońcu, pili wodę z sadzawki z rybami, szukali cienia i chłodu pod krzakami bazylii²²⁶.

Szczytowym punktem całej tej odwróconej podróży w czasie jest tytułowy „powrót do ziarnka”, czyli opis powrotu noworodka do łona matki (matki, która umarła w połogu, a która w odwróconym biegu czasu powraca do życia, odzyskawszy płód), poprzedzony obrazem wrażeń zmysłowych niemowlęcia.

Gdy zatarły się wrażenia chrztu, z nieprzyjemnym smakiem soli, nie chciał już znać powonienia, ani słuchu, ani nawet wzroku. Jego ręce ocierały się o rzeczy przyjemne w dotyku. Był istotą całkowicie zredukowaną do zmysłu dotyku. Wszechświat docierał do niego wszystkimi porami skóry. Wtedy zamknął oczy, które dostrzegały tylko gigantów we mgle i przeniknął do ciepłego, wilgotnego, wypełnionego ciemnością ciała, które umierało. Ciało, czując go otulonym swoją własną substancją, zwróciło się ku życiu²²⁷.

Po tym popisie stylu realistycznego pełnego biologicznych i fizjologicznych szczegółów w opisie odczuwania świata przez noworodka i odwrotności porodu, następuje znów niesamowite przyśpieszenie tempa i przeniesienie procesu „powrotu do ziarnka” w wydaniu jednostkowym, na cały świat:

Ptaki powróciły do jacek w wirze piór. Ryby zakrzepły w ikrze, pozostawiając warstwę łusek na dnie sadzawki. Palmy zwinęły pędy, znikły pod ziemią jak zamknięte wachlarze. (...) Panoplie, żelastwo, klucze, miedziane rondle, wędzidła koni topiły się, wpadając do rzeki metalu, którą odkryte galerie kierowały kanałami w głąb ziemi. Wszystko przeobrażało się, wracając do swego stanu pierwotnego²²⁸.

Magiczny, odwrócony bieg czasu zostaje tu zatrzymany przez narratora, ale jednak, kiedy w ostatnim paragrafie wracamy do rzeczywistości

²²⁶ Ibidem, s. 79.

²²⁷ Ibidem, s. 80.

²²⁸ Ibidem, s. 80–81.

odmierzanej czasem linearnym („słońce wędrowało ze wschodu na zachód”), znajdujemy konkretny ślad po przedziwnych wydarzeniach czasu zawróconego: robotnicy, którzy przychodzą na drugi dzień, by dokończyć rozbiórkę domu, zastają pusty plac. Fakt ten przypieczętowany zostaje jeszcze informacją, że rozczarowani (z powodu zapewne zmniejszonego w ten sposób zarobku) pracownicy złożyli skargę w związku zawodowym. Sprawa pozostaje niewyjaśniona i zagadkowa.

Takie właśnie zakończenie jest dosyć istotne, gdyż w wielu tekstach literackich zawierających dziwny, nietypowy bieg czasu, narrator sugeruje powiązanie takiego wydarzenia ze snem lub z bardzo wyjątkowym stanem psychicznym czy zdrowotnym (wysoka gorączka, śpiączka, stan skrajnego wyczerpania, po operacji) bohatera czy innych postaci obserwujących to, co się dzieje. Tym chwytem posługują się najczęściej utwory określane jako fantastyczne lub neofantastyczne, lub zawierające sporo elementów fantastycznej konstrukcji świata przedstawionego. W opowiadaniu *Powrót do ziarnka* Carpentiera nie znajdujemy żadnych takich sugestii. A co również bardzo znaczące, odwrócony bieg czasu, póki trwa, obejmuje nie tylko jedną osobę – przenosi się na cały świat ożywiony i nieożywiony. Opisane niesamowite odwrócenie czasu pozostaje tajemnicze, a zamiast jakiegokolwiek wyjaśnienia mogącego mieć związek z psychologią postaci, znajdujemy delikatny ślad możliwego powiązania z rytuałem magicznym pochodzenia afro-kubańskiego: tym, który wykonuje dziwny gest laską, zakreślając koło, który to gest „odkręca” czas w drugą stronę, jest stary Murzyn (czas historyczny i miejsce opowiadania to Kuba za czasów kolonialnych, mniej więcej druga połowa XIX wieku), a w tekście opowiadania parę razy pojawiają się wzmianki o obecności murzyńskiej: muzyka, opowieści o Afryce murzyńskiego stangreta Melchiora, tańczące Mulatki i Murzynki z miejsc odwiedzanych przez młodego Don Marciała, etc. Są to jednak ślady śladów, dosłownie muśnięcia piórem. Trudno nazwać je jakimkolwiek wskazaniem wyjaśniającym zagadkę odwróconego nagle czasu. Poza tym jest też inny ślad prowadzący w zupełnie odmiennym kierunku: bardzo mglista i niejasna wzmianka o powiązaniu tej magicznej chwili z nigdy niewyjaśnionym utonięciem (morderstwem?, samobójstwem?) markizy zamieszkującej kiedyś ten dom (zemsta pokutującej duszy?). Carpentier ewidentnie nie chce pokazać nam żadnego jednoznacznego rozwiązania tej tajemnicy. Ma to być niewyjaśnione, dziwne, ze szczyptą sugestii powiązań z magią, ze skutkami działań rytualnych magicznych z tego świata, z zaświatów? Nawet jeśli ta sugestia magicznego dziania jest minimalna, to już jest istotna, a jeszcze ważniejszy jest brak jednostkowego kontekstu psychicznego, bowiem ukazanie powiązania niesamowitego biegu czasu z procesem chorobowym umieściłoby ten tekst w psychiatrycznym odgałęzieniu realizmu – powiedzmy medycznego, a pokazanie takiego odwrócenia czasu jako konstruktu umysłu postaci czy

narratora wskazywałoby na opowiadanie z elementami fantastycznymi, a nie na realizm magiczny. A wydaje mi się, że *Powrót do ziarnka* jest przykładem realizmu magicznego o bardzo oryginalnej konstrukcji, gdyż niesamowitości odwróconego biegu czasu towarzyszy bardzo tradycyjny realizm szczegółowego, do bólu, opisu procesu cofania się zjawisk wzrostu i dojrzewania, w całej biologiczno-fizjologiczno-zmysłowej złożoności. Oryginalność tego wariantu realizmu magicznego polegałaby na tym, że tylko w biegu czasu dzieją się rzeczy niesamowite, wszystkie inne aspekty opisywanej rzeczywistości poddane są regułom świata postrzeganego racjonalnie, a także regułom tradycyjnego stylu realizmu. Oczywiście, można by zaraz zakwestionować określenie „tylko w biegu czasu”, skoro bieg czasu jest tu istotą całego tekstu, a więc eksperyment z konstrukcją czasu w tym opowiadaniu Carpentiera na razie wymyka się definicji.

Próbując nazwać, jaki charakter mają ćwiczenia z przełamywaniem czasu linearnego w prozie Carpentiera, nie tylko w tekście *Powrotu do ziarnka*, ale w całym tomie, z którego tekst ten pochodzi, czyli w *Wojnie czasu*, warto zwrócić uwagę na funkcję kontekstu historycznego w całości tego utworu, tego tomu opowiadań. Przy lekturze opowiadań *Pole gwiazd* i *Podobny do nocy* dopracowanie wszystkich możliwych szczegółów pozwalających przybliżyć tło historyczne wybranych odcinków czasu historycznego jest uderzające²²⁹.

W pierwszym z tych dwóch opowiadań chodzi o okres, w którym Książę Alba zarządzał wojskami w opanowanej przez Hiszpanów Flandrii (flamandzkim obszarze obecnej Belgii):

Te jaskrawo strojne drzewka w mgnieniu oka rozjaśniły smętny zmierzch deszczowy i wonny zapach pomarańcz, cynamonu, pieprzu kazał oszołomionemu żołnierzowi zdjąć z ramienia bęben i siąść na nim okrakiem. A więc prawdą było to, co opowiadano o amorach księcia i kaprysach jego wybranki, zawsze spragnionej darów, które tylko ktoś nazwiskiem Alba mógł dla zabawy sprowadzać z Wysp Korzennych, Królestwa Indyj i sultanatu Ormuz²³⁰.

²²⁹ Do jednego z najbardziej udanych fragmentów perfekcyjnego realizmu odtwarzającego atmosferę czasu i miejsca należy opis jarmarku w Burgos, gdzie dociera Juan z Antwerpii: „Potem pielgrzym daje się wciągnąć w tłum gapiów, krążących od olbrzyma do linoskoczka, od człowieka, sprzedającego teksty wierszy i pieśni na luźnych kartkach, do tego, co pokazuje różnobarwne obrazy, ilustrujące straszliwą opowieść o kobiecie zapłodnionej przez Diabła, która wydała na świat stado prosiąt w Alhucemas. Tu obiecuje ktoś wyrwanie zęba bez bólu, obwiązując szyję pacjenta czerwoną chustką, żeby nie widać było krwi, podczas gdy pomocnik wali młotem w wielką skrzynię, by nie usłyszano krzyków. Dalej sprzedają mydła z Boloni, masę na odmrożenie, wywar z korzeni uśmierzający bóle, smoczą krew. Zwykła wrzawa jarmarczna, woń frytury, fałszywe tony fletów, pies w czepku i kaftanie, który prosi o jałmużnę dla biednego kaleki, na dwóch łapach, jak człowiek. Zmęczony popychaniem go na wszystkie strony pątnik zatrzymuje się teraz przed parą ślepców, którzy siedzą na ławce i kończą śpiewaną opowieść o Harpii Amerykańskiej”. A. Carpentier, *Pole gwiazd*, [w:] *Wojna czasu*, przekł. K. Wojciechowska, Warszawa 1974, s. 21.

²³⁰ Ibidem, s. 8–9.

Miejsca też są dokładnie nazwane i odpowiadają konkretnym geograficznym: Antwerpia, droga pielgrzymów przez Francję (Tours, Poitiers) w kierunku Santiago de Compostela, Burgos, San Cristobal, Hawana, Wyspy Kanaryjskie i znowu Burgos.

Wydawałoby się, że jesteśmy w czasie bardzo linearnym, przylegającym wręcz do realiów czasu, miejsca, obyczajów przełomu XVI i XVII wieku na terytoriach, choć bardzo od siebie oddległych, ale, z wyjątkiem odcinka we Francji, podległym Hiszpanii. Tymczasem koleje losu Juana z Antwerpii i Juana z Indii, nie wiadomo czy tożsamyh ze sobą, wpisują się w ten czas i równocześnie go zaburzają, jeśli nie wręcz dokonują jego dekonstrukcji.

Na tle drobiazgowo odtworzonego czasu historycznego ukazane są mechanizmy powstawania iluzorycznej wizji Nowego Świata jako rajskiej krainy obfitości i szczęścia, a pokazane są poprzez koło czasu z tejże iluzji utkane, będące doświadczeniem tej samej osoby o dwóch imionach, lub dwóch osób powtarzających tę samą historię (?). Żołnierz, Juan z Antwerpii, który wyruszył na pielgrzymkę do Santiago de Compostela (dokąd nigdy nie dociera), w dziękczynnym trudzie za uratowanie od zarazy daje się zwieść opowieściom o cudownościach Nowego Świata, wyrusza tamże, odkrywa piekło tego „raju”²³¹, po to tylko, by po powrocie do Hiszpanii namawiać innych, lub samego siebie w innym odcinku czasu, jako Juan z Indii, do podróży i fantastycznej przygody, do zakosztowania bogactwa i szczęścia, jakie czekają tych, którzy wsiądą na okręt do Indii/Ameryki, którzy będą znów opowiadać następnym... itd., itd. Pięknym zwornikiem konstrukcyjnym, a równocześnie stylistycznie wysmakowanym, jest fragment romancy zachęcającej do wyprawy po wspaniałości Nowego Świata, do jakoby Raju Odzyskanego, ten urywek romancy, rzeczywiście służącej wówczas jako ekwiwalent dzisiejszych mediów komunikacji społecznej, a w tym wypadku również jako napój odurzający, słyszany jest przez Juana

²³¹ „I tak w tym piekle miasteczka San Cristobal, pośród Indian cuchnących zjełczałym tłuszczem i Murzynów śmierzących kuną, prowadzi się najbardziej psie życie, jaki istnieje w królestwie z tego świata. Ach Indie!, Indie! Juan rozwesela się tylko wtedy, gdy przybywają marynarze z Meksyku lub Wyspy Hiszpańskiej. W te dni, przypominając sobie, że był żołnierzem, kradnie rzeźnikom ćwiartkę wołu, którą potem wszyscy razem pieką w sosie z Orleanu lub sproszkowanej papryki z Vera Cruz – albo też pomaga wyważyć drzwi rybiarni, by wynieść kosz pagrusów czy słodkowodnych żółwi. Podczas tych miesięcy, w braku wykwinnych potraw, Juan zaczął nabierać gustu do nowych rzeczy, jak pomidory, pataty, figi indyjskie. Napełnia sobie nozdrza tabaką, a w dni głodu – tych jest najwięcej – moczy kawałek maniokowego placka w trzcinowej melasie, wylizując potem miskę”. Ibidem, s. 35. Warto znów podkreślić szczególności, tradycyjnie rozumiany realizm opisu tego „rajskiego” miejsca, zarówno jeśli chodzi o czynności: kradzież, przyrządzanie jedzenia, wylizywanie miski, jak również detale kulinarne: nazwy warzyw, owoców, mięsa, ryb, przypraw – realia sytuacji i miejsca, w których jest się najczęściej głodnym etc.

z Antwerpii, potem śpiewany przez Juana z Indii, naoliwia koło wizji stwarzającej kuszące obrazy, koło tak pożądanego złudzenia, że Nowy Świat jest lepszy:

W górę serca, o panowie
Wy ubodzy hidalgowie,
Nędzarze, dobra wam nowina,
Wam wszystkim, którym głód doskwiera!
Dla tych co w świat chcą wyruszyć,
Poznać jego nowe cuda,
Dziesięć okrętów odpływa
Z portu Sewilli w tym roku²³².

Carpentier zostawia szereg możliwych interpretacji co do postaci Juana, co do tego, ilu Juanów być mogło, ale, którąkolwiek przyjmiemy, każda tak samo podkreśla słabość czasu linearnego wobec potęgi koła iluzji.

Czas historyczny w opowiadaniu *Podobny do nocy* jest rozłożony na trzy odcinki i nieco trudniej określić daty pierwszego epizodu zwłaszcza, gdyż dokładnych dat dziania się wojny trojańskiej nie ma jednoznacznie ustalonych, niemniej jednak, nawet bez dat, są to bardzo konkretne okresy historyczne, a nawet dokładniej: momenty czasu historycznego, doprecyzowane w odcinku drugim i trzecim także i przez nazwiska znane z historii (wyprawa Adelantada) lub historii literatury (*Próby Montaigne'a*).

Wspólnym mianownikiem dla wszystkich trzech odcinków ustawionych pozornie chronologicznie, w czasie linearnym, jest moment wyruszenia na wyprawę wojenno-zdobyczą, moment przed wypłynięciem statków z portu, moment zaopatrzania okrętów we wszystkie potrzebne rzeczy i przygotowywania się wojowników-podróżników-zdobyców do wielkiej przygody, wyzwania, walki. Jednym ze sposobów na budowanie połączeń między tymi chwilami odległymi przecież od siebie, chronologicznie rzecz biorąc o wieki całe, jest używanie tego samego zdania opisującego transport zapasów żywności na okręty: „Na plaży ładowano zboże (...), Na plaży ładowano zboże na okręty”²³³.

Sposobów pokazywania analogii pomiędzy tymi trzema opisywanymi sytuacjami jest wiele, ale najważniejszy dotyczy podobieństwa postaci głównych bohaterów każdego z tych momentów, a jeszcze dokładniej mówiąc – ich sposobów zachowania, ich decyzji i sugestii zawartej w narracji co z tych decyzji wyniknie. Opowiadanie *Podobny do nocy* przedstawia bowiem trzy warianty tej samej sytuacji: wielkie ambicje i wielkie nadzieje na zwycięstwo, na wspaniałe dokonania i odkrycia, towarzyszą młodym mężczyznom

²³² A. Carpentier, *Pole gwiazd*, [w:] *Wojna czasu*, s. 23, 59.

²³³ A. Carpentier, *Pole gwiazd*, [w:] *Wojna czasu*, s. 85, 89.

wyruszającym na zamorską wyprawę i równocześnie w tekście jest sugestia, że wyprawa ta będzie klęską, będzie rozczarowaniem i nie warta będzie ofiar, które zostaną poniesione.

A więc podobnie jak w *Polu gwiazd* jest to historia podatności na iluzje, wielkiego wysiłku, który okaże się syzyfowym trudem i dojrzewania zbyt późno do mądrości, że zdobywanie przemocą przyniesie zniszczenie, często śmierć i nikt nie wróci młodym ambitnym konkwistadorom tego, co złożyli w ofierze by, jakoby, zapisać się w historii, przyczynić się do wielkich, czy aby na pewno (?) dokonań. Młody grecki wojownik wyruszający na podbój Troi, młody Hiszpan szykujący się na wyprawę Adelantada do Nowego Świata i młody Francuz poświęcający miłość ukochanej dziewczyny, by dołączyć do załogi okrętów wypływających zawładnąć nowymi koloniami w Ameryce Północnej – padają ofiarą tej samej iluzji, ponoszą tę samą klęskę: sądząc, że wybierają pełen glorii los zdobywców, wybierają śmierć lub niesienie śmierci i zniszczenia, a zaprzepaszczają to, co było w ich życiu dotąd najbardziej wartościowe, na przykład miłość bliskich:

Albowiem mnie, synowi rymarza, wnukowi rzezaka byków, miała przypaść w udziale przygoda niezwykła i piękna, miałem popłynąć tam, gdzie rodziły się rycerskie czyny (...), miał mnie spotkać zaszczyt oglądania murów Troi (...). Wzniosły i szlachetny cel, najwyższy triumf wojny, która da nam na zawsze dobrobyt, szczęście i sławę. Głęboko wciągnąłem w płuca łagodny wiatr wiejący ze wzgórz oliwnych i pomyślałem, że pięknie byłoby polec w walce dla sprawy, która była słuszością samą. A jednak myśl o przeszyciu włócznią nieprzyjacielską połączyła się z myślą o bólu mojej matki i o cierpieniu, być może, głębszym jeszcze, tego, który musiał przyjąć wieść z suchymi oczyma, jak przystoi głowie rodziny²³⁴.

Zanim zdążyłem ją przytrzymać, wyskoczyła przez okno. Zobaczyłem ją biegnącą co tchu przez lasy oliwne i zrozumiałem, że łatwiej mi będzie wejść bez jednego zadraśnięcia do miasta Trojan, niż odzyskać Utraconą²³⁵.

To ostatnie zdanie zaczyna opisywać sytuację młodego Francuza w XVII wieku, poprzedza to zdanie sekwencja opisująca noc przed wyruszeniem francuskich statków, a kończy się w starożytnej Grecji – upodabniając obie sytuacje.

Carpentier stosuje przy tym tę samą technikę pozornie sprzecznych konstrukcji czasowych: niezwykle drobiazgowo opisane bardzo różne chwile w linearnym biegu historii, których opisowi poświęca ogromną pracę, odmalowując różne odcienie danej epoki i miejsca, a równocześnie pokazuje strukturę cyklicznych powrotów tej samej iluzji, która jest silniejsza i bardziej

²³⁴ Ibidem, s. 85.

²³⁵ Ibidem, s. 98.

znacząca dla losów człowieka niż tak zwane dokonania ludzi, którzy, wydawałoby się, zmieniają bieg historii²³⁶.

Osobliwe konstrukcje czasowe, koła, cykle powtarzających się kół, odwrotny bieg – wszystkie te eksperymenty ze strukturami czasu służą Carpentierowi, wydaje mi się, przede wszystkim do zakwestionowania czasu linearnego, historycznego pojmowanego jako czas postępu. Postępu społecznego, intelektualnego czy moralnego człowieka/ludzkości.

Zbiór opowiadań *Wojna czasu* Carpentiera to przede wszystkim dialog autora z historią. Warto zresztą przypomnieć, że Carpentier był niezwykle odcytany z zakresu historii, zwłaszcza epoki kolonialnej na obszarze Karaibów, ale nie tylko, jego erudycja jako historyka jest imponująca. A więc dialog z historią pojmowaną jako obraz postępu cywilizacyjnego i moralnego, który, jakoby, miał miejsce w Europie i który konkwistadorzy przynieśli w prezencie Nowemu Światu²³⁷.

Mam wrażenie, że prawie wszystkie eksperymenty Carpentiera ze strukturami czasu w tym tomie opowiadań, i nie tylko tam, służą zakwestionowaniu pozytywnej oceny czasu cywilizowania ziem i terytoriów podbitych na różnych etapach historii widzianej jako zapis „postępowych” działań zwycięskich wojsk i wypraw. Takiemu pojmowaniu historii kubański pisarz przeciwstawia obraz historii jako cyklicznie powtarzających się serii złudzeń, pozornych działań, czasu, który zatacza koła podobnych iluzji, albo zapętla się w sposób tajemniczy i zagadkowy być może posłuszny sile magicznych wpływów tam, gdzie mogą być one jeszcze obecne (Carpentierowska hipoteza o cudownej rzeczywistości obszaru Karaibów). W *Powrocie do ziarnka* ten ostatni model magicznie zakręconego biegu czasu jest rzeczywiście unikalny w swojej wymowie, ale w większości tekstów z *Wojny czasu* osobliwe

²³⁶ Właśnie z przekonania, że jest się tym jednym jedynym, który zmienia bieg historii, ratuje rodzaj ludzki, jedynym wybranym przez bogów, bardzo ironicznie dworuje sobie Carpentier w opowiadaniu *Wybrańcy*, zawartym w tym samym tomie *Wojna czasu*, ukazującym spotkanie czterech postaci, z których jednym jest biblijny Noe, a pozostali dokładnie tak samo zbudowali arkę i wypłynęli na ocean przekonani, że dzięki nim nie zginie życie na ziemi w czasie potopu i że każdy z nich jest absolutnie unikalnym Wybrańcem, ich zdumienie nie ma granic, gdy odkrywają tych innych wybrańców.

²³⁷ Wydaje mi się, nawiasem mówiąc, że zakwestionowanie postępowego, jakoby, charakteru „cywilizowania” Nowego Świata stało się bardzo ważną częścią przesłania utworów literackich innych pisarzy zarówno z Ameryki Południowej, jak i Północnej – nazwiska, jakie przychodzą na myśl, to przede wszystkim Garcíá Márquez, ale także Asturias, Arguedas, Erdrich, Goyen, Morrison, Scott Momaday; myślę, że jest też istotnym elementem w postkolonialnej literaturze całego świata – Salman Rushdie i inni pisarze Indii i Afryki – i tej, która wpisuje się w nurt realizmu magicznego, i tej, która tworzona jest w innych odmianach prozy współczesnej. Jest to logiczne, że jednym ze sposobów tegoż podważania „postępowego” ducha obecnego przy zawłaszczaniu nowych dla Europejczyków terytoriów może być dekonstrukcja czasu linearnego jako stanowiącego wyraz owego pożałowania godnego postępu.

struktury czasu spełniają przede wszystkim wyżej wymienioną funkcję kwestionowania historii jako postępu, a więc i czasu linearnego wyrażającego takowy postęp. Jedną z najbardziej znanych i popularnych powieści Alejo Carpentiera, czyli *Powrót do źródeł czasu* (w oryginale *Los pasos perdidos*) potwierdzałyby swoją wymową, jak bardzo ważne w twórczości kubańskiego pisarza jest właśnie kwestionowanie czasu linearnego rozumianego jako zapis postępu w historii ludzkich działań. Carpentier w swoim myśleniu, a więc i w rodzaju realizmu magicznego, który na tym myśleniu buduje, sytuowałby się gdzieś pomiędzy amerykańskimi wariantami tego nurtu, wyrosłymi z mitów, wierzeń, mentalności, ludzi wyrosłych na synkretycznych, metyskich formach kultur, a europejskim silnie tradycyjnym stylem opisu i bardziej intelektualnie wymyślonych modelach świata przedstawionego, opartych na danych historycznych i na tradycji literackiej z dominantą francuskich wzorów przybliżania rzeczywistości pozaliterackiej poprzez zasugerowanie wrażeń zmysłowych i uwarunkowań społecznych, psychologicznych. Koła powracających wciąż iluzji, które dominują w konstrukcjach czasu w jego prozie, noszą w sobie ślad francuskiego racjonalizmu, chociaż są utwory (*Powrót do ziarnka*), które świadczą o potrzebie wyrwania się z „terroru” rozum i zobaczenia świata, także i jego czasoprzestrzeni, magicznie.

Natomiast te eksperymenty ze strukturami czasu, jakie przeprowadza w swoich utworach literackich Carpentier, nie mają na celu, w sensie celu nadrzędnego, stwarzania czasoprzestrzeni autonomicznie magicznej. Jeśli poprzez zawrócony bieg czasu powstaje czasoprzestrzeń magiczna, to jest to niejako skutek uboczny, a nie cel pierwszoplanowy, jak to będzie można zaobserwować w powieściach o rozbudowanych czasoprzestrzeniach rządzących się regułami magicznymi w filozoficznym rozumieniu rzeczywistości poszerzonej. Jego oryginalny wkład w eksperymentalne struktury czasu w nurcie realizmu magicznego polega przede wszystkim na połączeniu perfekcyjnego stylu tradycyjnie realistycznego, dzięki któremu urealnia on opisywany świat przedstawiony w stopniu niesłychanie prawdopodobnym, równocześnie kwestionując tenże perfekcyjny opis poprzez wbudowanie go w odwrócony, zagadkowy bieg czasu, lub wciągając w świat przedstawiony, przyjęty jako realistyczny czas niewytłumaczalnie niesamowity, lecz rzeczywisty.

O magicznej konstrukcji czasoprzestrzeni w *Stu latach samotności* Gabriela Garcíi Márqueza wspominałam już w rozdziale II poświęconym zamglonej granicy między światem żywych i umarłych, teraz jednak spróbuję określić charakter tej konstrukcji i jej funkcje w całości tej tak znaczącej dla nurtu realizmu magicznego powieści.

Nie trzeba dać się zwieść zgrabnemu trikowi filmowemu, jakim jest pierwsze zdanie tekstu. García Márquez, nawiasem mówiąc, pasjonował się filmem, pisał scenariusze filmowe, współtworzył ekranizacje między innymi

swoich utworów, a także wykładał w Szkole Filmowej na Kubie. Klasyczny *flash back* sceny nieudanej zresztą egzekucji pułkownika Aureliano Buendii jest bardzo efektownym otwarciem tego niezwykle popularnego utworu literackiego, ale to następne, po tym pierwszym, zdanie jest kluczowe dla konstrukcji czasu, czasoprzestrzeni, *Stu lat samotności*, jest klamrą otwierającą, tak jak zamykającą jest zdanie ostatnie:

Świat był jeszcze tak młody, że wiele rzeczy nie miało nazwy, i mówiąc o nich, trzeba było wskazywać palcem²³⁸.

Ale nim doszedł do ostatniego wiersza, zrozumiał już, że nie wyjdzie nigdy z tego pokoju, gdyż powiedziane było, że miasto zwierciadeł (lub zwierciadlanych miraży) zmiecione będzie przez wiatr i wygnane z pamięci ludzi w chwili, kiedy Aureliano Babilonia skończy odcyfrować pergaminy i że wszystko, co w nich spisano, niepowtarzalne jest od wieków i na wieki, bo plemiona skazane na sto lat samotności nie mają już drugiej szansy na ziemi²³⁹.

Pierwsze z wyżej cytowanych zdań wskazuje na charakter mityczny nadrzędnego poziomu czasu, któremu podporządkowane będą inne, a drugie wyznacza zewnętrzną „obudowę” metatekstualną, w której tekst proroczych rękopisów Melchiadessa okazuje się tekstem samej powieści, którą właśnie kończymy czytać. Pomiędzy te dwie klamry wkomponowane są wszystkie inne warstwy czasu.

Jak określa to cytowana przez Joaquina Marco Graciela Maturo:

La historia de los Buendia funciona, si, a nivel de la narracion, como **expresion esquematzada del desarrollo de la humanidad a lo largo del tiempo**, y mas restrictamente, como **historia del Pueblo Elegido** desde su Alianza fundacional hasta el final profetizado. [podkr. moje – K.M.B.]

co sam autor przedmowy do *Stu lat samotności*, tenże Joaquin Marco, uzupełnia w następujący sposób:

La estructura se organiza asi en un **presente absoluto** en el que los personajes se organizan en relaciones binarias o ternarias. Pero ademas de **la organización mítica** de las relaciones personales, surgen en „Cien años de soledad” algunas de las fórmulas míticas tradicionales: la iniciación, la redención, el incesto, la fecundidad, la mediación, el viaje, la fundación, el sacrificio, el progreso, la virginidad²⁴⁰. [podkr. moje – K.M.B.]

Określenia obojga krytyków wzajemnie się uzupełniają: Graciela Maturo zwraca uwagę na pewne podobieństwo historii rodu Buendiów, do losów

²³⁸ G. García Márquez, *Sto lat samotności*, przekł. G. Grudzińska, K. Wojciechowska, Warszawa 1997, s. 7.

²³⁹ Ibidem, s. 437.

²⁴⁰ J. Marco, przedmowa do: *Cien anos de soledad*, Barcelona 1982, s. 53.

Narodu Wybranego, a równocześnie do skróconej historii ludzkości, poprzez nawiązania do analogii biblijnych opowieści, a Joaquín Marco podkreśla szerszy kontekst mitemów (elementów konstrukcji mitów) nie tylko w kontekście biblijnym, tych, z których budowane są mity z różnych obszarów kulturowych (wymienia: inicjację, odkupienie, kazirodztwo, płodność, pośredniczenie, podróż, zakładanie fundamentalnej struktury – bazy, ofiara, postęp, dziewictwo), a które stanowią części konstrukcji świata przedstawionego w powieści Garcíi Márqueza, budując jej wymiar uniwersalny, ten wyrażający się w czasoprzestrzeni mitycznego czasu teraźniejszego absolutnego. To właśnie w owym „absolutnym czasie teraźniejszym” może znaleźć swój wyraz to, co, w zakończeniu swojej przedmowy, Joaquín Marco nazwie „los mitos – poesia de lo colectivo e inconsciente”²⁴¹.

Spróbujmy prześledzić niektóre przykłady konstrukcji czasu w *Stu latach samotności*, żeby móc pokazać, jak przełamywany jest czas linearny i powstaje ta nadrzędna mityczna czasoprzestrzeń.

Założenie Macondo (to z czasu jego zakładania pochodzi to kluczowe zdanie o świecie tak młodym, że rzeczy nie miały jeszcze swoich nazw), poprzedzone jest (o czym dowiemy się z narracji nieco później) historią kazirodczego związku José Arcadia Buendii i Urszuli Iguaran, zabójstwa Prudencio Aguilara, ucieczki, wyruszenia w poszukiwaniu nowego miejsca dla siebie. Historia (którą omawiałam w rozdziale II, więc tu tylko przywołuję bez szczegółów), o której trzeba przypomnieć, bo zawiera istotne analogie do mitycznych ekwiwalentów: tabu kazirodztwa (za takie uważają, a zwłaszcza Urszula, swój związek małżonkowie Buendia, mimo że pokrewieństwo nie jest aż tak rażące), zabójstwo, kara wygnania, poszukiwanie Raju Utraconego, założenie nowego Raju, który jest powrotem do początku świata, próba odtworzenia Raju Utraconego, jaką było często zakładanie osad w Nowym Świecie, mających być albo Nowym Rajem, albo Nowym Jeruzalem, jakąś próbą konstrukcji Nowego Ładu – Utopii. Wprowadzone więc zostają różne poziomy czasu, ale jednak zorganizowane poprzez podporządkowanie czasowi mitycznemu. A więc jeśli przed założeniem Macondo istniał odcinek historii relacji José Arcadia i Urszuli, który wydawałby się przeczyć chronologicznie, linearnie rzecz biorąc, możliwości powstania Macondo wtedy, kiedy świat był u swego początku, to nadrzędny poziom mitycznego wymiaru czasu magicznego umożliwia taki rodzaj czasu poprzez właśnie zakwestionowanie czasu linearnego jako jedynego możliwego, otwierając perspektywy innych konstrukcji czasowych: równoległych ścieżek czasu, kół zazębionych o siebie, biegu czasu powracającego do początku, pętli, spirali.

²⁴¹ Ibidem, s. 54; jeśli chodzi o analizę struktur czasu w *Stu latach samotności*, zob. też rozdz. poświęcony G. Garcíi Márquezowi, [w:] L. Sainz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona 1982, s. 428–442.

Jednym ze sposobów tworzenia takiej właśnie otwartej konstrukcji jest używanie różnych elementów mitycznych, łączonych w nowe konfiguracje: na przykład José Arcadio jest równocześnie Adamem i Kainem, ale potem też trochę Prometeuszem, Faustem. Urszula jest Ewą i postacią z wszystkich wariantów tabu kazirodztwa z przyległymi zestawami lęku i winy, ale też Pramatką, opiekunką ogniska domowego, scalającą wspólnotę rodzinną i plemienną – żeby wymienić tylko parę z wielu obecnych w powieści nowych konfiguracji prastarych elementów mitycznych, obecnych w wielu różnych kulturach, chociaż dominanta pochodzenia biblijnego jest niezaprzeczalna i rozumiała wobec takiejże dominanty w formacji kulturowej i religijnej samego autora. Niemniej jednak są to transformacje wątków biblijnych czy motywów religijnych często prowadzące do interpretacji charakteryzującej się dystansem ironicznym, jeśli nie wręcz *reductio ad absurdum* (lewitacja ojca Nicanora, żeby zwrócić na siebie uwagę, gdyż nikt w Macondo nie traktuje go poważnie, motyw wniebowstąpienia przeniesiony na piękną Remedios, a które dzieje się w czasie rozwieszania prześcieradeł, etc.).

Weźmy inny przykład podporządkowania czasu pozornie linearnego mitycznemu czasowi wiecznego powtarzania się, czyli mitycznemu czasowi „absolutnie teraźniejszemu”. Wojny pułkownika Aureliano Buendii są z jednej strony odbiciem mających miejsce konkretnych wojen domowych, w Kolumbii w XIX wieku, w których uczestniczył dziadek Gabriela Garcíi Márqueza²⁴². Z drugiej strony poprzez zabieg hiperbolizacji i wprowadzenia tonu bliskiego grotesce te same wojny stają się częścią wiecznie powracających cykli wojen tworzących absurdałne koło wojen w całej historii ludzkości i świata. Równocześnie są one urealnione i uprawdopodobnione realistycznymi opisami poszczególnych etapów, zawierających imiona, nazwiska, nazwy ugrupowań, miejsca potyczek, a równocześnie, poprzez podkreślenie faktu, że żadna ze stron już nie pamięta właściwie, po co walczy i jak doszło do konfliktu, te same wojny stają się obrazem wiecznie powracającego absurdu międzyludzkich form przemocy.

Inny przykład, który jest wart przytoczenia, to czas podróży – wyprawy w poszukiwaniu morza i związane z tym aspekty burzące linearność biegu czasu. Najpierw przywołana zostaje wędrówka zakończona założeniem Macondo, a potem (drugi cytat z kolei) wyprawa podjęta, by znaleźć brzeg morski:

W młodości on i jego ludzie, wraz z żonami, dziećmi, zwierzętami i całym dobytkiem, przeszli przez góry, szukając dojścia do morza, lecz po dwudziestu sześciu miesiącach zaniechali dalszej wędrówki i założyli Macondo, aby uniknąć trudów powrotu. Toteż droga na wschód nie interesowała ich, bo mogła prowadzić tylko w przeszłość. Na południu były bagna pokryte wiekową warstwą roślinności i olbrzymi świat mocz-

²⁴² Zob. D. Ploetz, *Gabriel Garcíi Márquez*, przekł. J. Łukosz, Wrocław 1997.

rów, który, jak zapewniali Cyganie, nie miał granic. Wielkie moczary na zachodzie łączyły się z bezkresnym rozlewiskiem wody, zamieszkanym przez ssaki o miękkiej skórze, z głową i torsem kobiety. To one doprowadzały żeglarzy do zguby, wabiąc ich urokiem swoich olbrzymich sutek²⁴³.

Zauważmy, ile różnych poziomów (ścieżek) czasu występuje tu równocześnie, a także zwróćmy uwagę, jak poszczególne rodzaje czasu tworzą swoją przestrzeń. Jest czas wędrówki grupy towarzyszącej José Arcadiowi i Urszuli Buendia, nawet pada liczba 26 miesięcy, konkret typowy dla czasu liczonego chronologicznie, a końcowym rezultatem tej wędrówki jest przestrzeń Macondo. Jest czas z opowieści Cyganów, który podobnie jak jego przestrzeń – „nie miał granic”, z kolei określenie „pokryte wiekową warstwą roślinnością” jest sugestią czasoprzestrzeni prehistorycznej. Jest czas mitologicznej opowieści o syrenach, powiązany z czasem tych, którzy w nie wierzyli, byli podatni na ich oddziaływanie: czasem żeglarzy, marynarzy, odkrywców (wzmianki o syrenach lub podobnych do nich postaciach możemy znaleźć w prawie każdej relacji z podróży do Nowego Świata). A wszystkie te czasoprzestrzenie, te konkretne, tradycyjnie realistyczne (26 miesięcy i zbudowana osada) i te niepoliczalne, „bez granic”, w których żyją stworzenia na pół baśniowe, „ssaki o miękkiej skórze z głową i torsem kobiety”, występują obok siebie na tych samych prawach, opisane tym samym tonem oczywistej, naturalnej realności (określenie syren jako „ssaki” jest tu chwytem charakterystycznym dla osiągnięcia efektu realizmu).

Drugi fragment opisujący wyprawę w poszukiwaniu morza kończy się opisem odkrytego w środku dżungli galeonu:

W pierwszych dniach nie napotkali żadnej większej przeszkody. Zeszli kamiennym brzegiem rzeki do miejsca gdzie przed wielu laty znaleźli zbroję rycerską, i wkroczyli do lasu ścieżką między drzewkami dzikich pomarańczy. Pod koniec pierwszego tygodnia zabili i upiekli jelenia, ale ograniczyli się do zjedzenia tylko połowy, a resztę zasolili na następne dni. Tą przezornością chcieli odwlec konieczność zjadania papug, których niebieskie mięso miało gorzki posmak piżma. Później przez dziesięć dni z górą nie widzieli słońca. Ziemia stała się miękka i wilgotna jak popiół wulkaniczny, a roślinność coraz bardziej zdradliwa, coraz bardziej oddalał się wrzask ptaków i harmider małp. Świat zrobił się beznadziejnie smutny. Uczestnicy wyprawy czuli się przytłoczeni własnymi najdawniejszymi wspomnieniami w tym wilgotnym, milczącym raju sprzed grzechu pierworodnego, w gęstwinie, gdzie ich buty grzęzły w dymiącej oleistej mazi, a maczety niszczyły krwawe lilie i złote salamandry. (...)

Wyczerpani długim marszem rozwiesili hamaki i pierwszy raz od dwóch tygodni mocno usnęli. Obudzili się, kiedy słońce było już wysoko na niebie, i zaniemówili z zachwytu. Naprzeciwko, w otoczeniu paproci i palm, białe i zakurzone, w cichym świetle poranka stał olbrzymi galeon hiszpański. (...) Kadłub, pokryty pancerzem skamieniałych małży

²⁴³ G. García Márquez, *Sto lat samotności*, s. 17.

i miękkiego mchu, zarył się mocno w kamienistym gruncie. Cała struktura zdawała się zajmować swój własny zastrzeżony teren, przestrzeń samotności i zapomnienia niedostępną niszczycielskiemu działaniu czasu i obyczajom ptaków. We wnętrzu, które podróżnicy przeszukali w milczącym napięciu, znaleźli gęsty las kwiatów²⁴⁴.

Pierwszy poziom czasu, najbardziej łatwy do określenia, a nawet do policzenia, to biegnące po sobie dni wyprawy, której uczestnicy wyruszyli z Macondo: pierwszy tydzień, moment zabicia jelenia – zachowanie połowy mięsa na później, dziesięć dni, czas, w którym nie widzieli słońca – temu czasowi towarzyszy bardzo szczegółowo opisana przestrzeń przemierzanej dżungli. Ale już ta czasoprzestrzeń jest tylko pozornie jednoznaczna i policzalna, gdyż, równocześnie, może to być czasoprzestrzeń „raju sprzed grzechu pierwotnego” utworzona z „najdawniejszych wspomnień” (co może odnosić się do wspomnień pochodzących z podświadomości zbiorowej, bo one są zawsze najdawniejsze z dawnych i z nich formowały się mity) tych, którzy wędrują. Może to też być czasoprzestrzeń odkrywców Nowego Świata, która nakłada się na tę doświadczaną przez podróżujących z Macondo, o takiej możliwości świadczą nawiązania do tekstów relacji konkwistadorów: gorycz mięsa papug, depresja w czasie długiego marszu w dżungli bez słońca, wyczerpanie, poczucie zawieszenia, utraty poczucia czasu i kierunku, – a także wspomniane, napotkane przedmioty z tamtej epoki: zbroja, galeon. Wreszcie jest czas odnalezionego galeonu, jego czasoprzestrzeń, która nazwana jest „przestrzenią samotności i zapomnienia”²⁴⁵, jakby poza czasem, ale jednak w nim, bo oglądana, a nawet penetrowana przez wędrowców z Macondo.

Powiązania pomiędzy tymi poziomami czasów mogą być możliwe tylko przy akceptacji czasoprzestrzeni magicznej o wielopoziomowej, otwartej strukturze czasowej. A równocześnie opis tego miejsca jest aż gęsty od szczegółów przybliżających obraz wszystkich możliwych wrażeń zmysłowych: kolorów, zapachów, wrażeń dotyku („oleista maź”), tak jak nakazują reguły najbardziej tradycyjnego realizmu powieściowego. Czasoprzestrzeń magiczna opisana wedle reguł tradycyjnego realizmu – efektem tego połączenia jest świat przedstawiony realizmu magicznego.

Analogicznym przykładem do zamkniętej czasoprzestrzeni galeonu jest pokój – warsztat Melquiadesa w domu Buendiów w Macondo. Pokój ten ma swój czas wyłączony z czasu linearnego:

²⁴⁴ Ibidem, s. 17–18.

²⁴⁵ Nasuwa się porównanie określenia czasoprzestrzeni galeonu z nazwaniem czasu, jaki wioził w sobie statek widmo, duch transatlantyku, z opowiadania Garcíi Márqueza *Ostatnia podróż statku widmo*: „(...) a to płynął już transatlantyk, (...) dźwigając ze sobą puste niebo i własne martwe powietrze, swój wstrzymany czas”. *Opowiadania*, przekł. Z. Chądzyńska i C. Marrodon Casas, Warszawa 1998, s. 308.

Nikt nie wchodził do tego pokoju, od czasu kiedy zabrano zwłoki Melquiadesa i nałożono na drzwi kłódkę, której część społa rdza. Ale kiedy Aureliano Drugi otworzył okiennice, wpadło znajome światło, które zdawało się przyzwyczajone do oświetlania pokoju codziennie, i nie było ani śladu kurzu lub pajęczyn, wszystko było wysprzątane, lepiej niż w dniu pogrzebu, atrament nie wysechł w kałamarzu ani patyna nie przyćmiła blasku metali, nie zgasł też żar pod tygłem, w którym José Arcadio Buendia odparowywał rtęć²⁴⁶.

Warto zwrócić uwagę na wtrącone w tok bardzo szczegółowego, realistycznego opisu (atrament, kałamarz, patyna metali, tygiel do odparowywania rtęci etc.) określenie antropomorfizujące czy też personifikujące światło: „przyzwyczajone do oświetlania pokoju”. Drobiazg, ale jak zgrabnie dobrany: obok zwyczajnych koralików, nanizany na tę samą nitkę opisu, magiczny klejnocik: światło, które mimo zamkniętych okiennic – a więc racjonalnie rzecz biorąc nie miało prawa, wydawałoby się, tam być – mieszkało w tym pokoju i było „przyzwyczajone” go oświetlać. Wyłączenie czasu tego pokoju z czasu linearnego, czasu fizycznego przebywania ludzi na ziemi za ich życia, zostaje potwierdzone poprzez obecność, od czasu do czasu, zmarłego już przecież, i to niejednokrotnie, Melquiadesa:

Pewnego gorącego południa, mozoląc się nad manuskryptami [Aureliano Drugi], poczuł, że nie jest w pokoju sam. W smudze światła siedział Melquiades z rękoma na kolanach. Nie miał więcej jak czterdzieści lat. Ubrany był w tę samą kamizelkę i kapelusz przypominający rozpostarte skrzydła kruka, a po białych skroniach spływał tłuszcz z włosów rozpuszczony żarem słonecznym, tak jak wtedy, gdy widzieli go Aureliano i José Arcadio, kiedy byli dziećmi²⁴⁷.

Zamknięta czasoprzestrzeń galeonu czy pokoju Melquiadesa (który równocześnie był warsztatem dla José Arcadia, bo wielokrotnie pracowali tam razem) to bardzo ciekawy, ale rzadziej występujący w powieści model organizacji czasu. Najbardziej typową dla *Sto lat samotności* strukturą czasu jest jednak jakaś forma koła. Koła, powtarzające się cykle, pętle – są obecne na wiele sposobów. Najprostszym przykładem są powtarzające się cyklicznie imiona w poszczególnych pokoleniach i odgałęzieniach rodu Buendiów: José Arcadio (4 razy), Aureliano (5 razy), Amaranta (2 razy), Remedios (2 razy). Powtarzają się też cyklicznie typy relacji interpersonalnych: intensywnie erotyczne związki pozamałżeńskie, dzięki którym zresztą zachowuje się ciągłość rodu, z kobietami „luźnych obyczajów”, ale bardzo płodnymi: Pilar Ternera i Santa Sofia de la Piedad, Petra Cotes. Koliście powracają też stosunki choć częściowo kazirodcze: José Arcadio i Urszula,

²⁴⁶ G. García Márquez, *Sto lat samotności*, s. 200.

²⁴⁷ Ibidem, s. 201.

Amaranta Urszula i Aureliano. Kołami powtarzających się sytuacji toczą się wyżej wspomniane wojny pułkownika Aureliano Buendii. Powtarzają się cyklicznie, do pewnego momentu, przyjazdy Cyganów przywożących coraz to inne, jakoby lepsze, innowacje technologiczne. Kołem toczą się powroty duchów osób zmarłych: Prudencia i Melquiadesa. Oprócz tych i innych przykładów kolistych struktur czasu wbudowanych w obraz świata przedstawionego w sposób *implicite*, istnieją też wielokrotne wskazania palcem, bardzo *explicite*, odczuwania biegu czasu jako koła przez bohaterów powieści; przytoczmy tu dwa warianty:

Wszystko to już znam na pamięć – krzyczała Urszula. – Tak jakby czas kręcił się w kółko i jakbyśmy wrócili do początków²⁴⁸.

Pilar Ternera zaśmiała się głęboko tym dawnym radosnym śmiechem, który teraz przypominał gruchanie gołębi. Nie było takiej tajemnicy w sercu któregośkolwiek z Buendiów, której nie potrafiłaby przeniknąć, bo sto lat czytania w kartach i doświadczenia nauczyły ją, że historia rodziny jest mechanizmem nieuchronnych powtórzeń, kołem, które obracałoby się w nieskończoność, gdyby nie postępujące i nieodwracalne zniszczenie osi²⁴⁹.

To, co mówi Urszula o wracaniu do początków, potwierdza się na różnych poziomach, ale przede wszystkim na nadrzędnym poziomie mitycznym. Założenie Macondo jest powrotem do początków, albo przynajmniej próbą powrotu do początków. Próba odzyskania Raju Utraconego poprzez powrót do czasu sprzed grzechu pierworodnego, poprzez budowanie porządku utopijnego ładu pierwotnego, przez jakiś krótki czas wydaje się udana.

Z początku José Arcadio Buendia był czymś w rodzaju młodego patriarchy, który dawał wskazówki, jak obsiewać pole, udzielał rad w sprawach wychowywania dzieci czy hodowli zwierząt i pracował razem ze wszystkimi, nawet fizycznie dla dobra całej gminy. Ponieważ jego dom od początku był najlepszy we wsi, inne domy urządzono na jego obraz i podobieństwo. Był tam przestronny i dobrze oświetlony salon, jadalnia, która wyglądała jak terasa z kwiatami w jaskrawych barwach, dwie sypialnie, patio, z olbrzymim kasztanem pośrodku, dobrze utrzymany ogród warzywny i zagroda, gdzie w pokojowej koegzystencji żyły kozy, świny i kury. Jedynymi zwierzętami, których hodowla była zabroniona w domu i w całej wsi, były koguty trenowane do walki²⁵⁰.

Wiemy przecież, że to od rywalizacji przy walce kogutów zaczęło się całe nieszczęście prowadzące do zabójstwa i konieczności ucieczki głównych bohaterów, więc zakaz hodowli kogutów jest znakiem próby powrotu do czasu sprzed przemocy, a naśladowanie tonu biblijnego w zwrocie „na jego obraz

²⁴⁸ Ibidem, s. 211.

²⁴⁹ Ibidem, s. 416–417.

²⁵⁰ Ibidem, s. 15.

i podobieństwo” potwierdza nawiązanie do kontekstu biblijnego raju, gdzie w pokojowej koegzystencji żyły wszystkie żywe stworzenia.

Problem jednak w tym, że powrót do Raju Utraconego okazuje się iluzją, raj zostanie stopniowo zatruty, powtórzy się, jak to nazwała Graciela Maturo, „la historia de la humanidad”.

Wszystko to, co przychodzi z zewnątrz Macondo, będzie powoli przyczyniać się do zniszczenia mimo pozornej poprawy, warunków codziennego życia. A ta historia, „historia de la humanidad”, to stopniowe zdobywanie coraz większej wiedzy, przede wszystkim technologicznej (Cyganie za każdym razem przywożą kolejne wynalazki: magnes, łód, sztuka dagerotypii, sztuczną szczękę), ale także teorii filozoficznych, socjologicznych, politycznych, coraz większe włączanie się w mechanizmy używania przemocy jako sposobu na jakoby pozytywne wprowadzanie zmian społecznych, wojny domowe między zwolennikami ugrupowań liberałów i konserwatystów (wojny pułkownika Aureliana), łamanie strajków (masakra robotników z plantacji bananów), i idące za tym: utrata zdolności do bardziej harmonijnego kontaktu z otaczającym światem roślin i zwierząt, utrata więzi istniejących w małej społeczności, coraz większy brak miłości i wypływająca z jego odczuwania ogromna samotność. Tytułowa stuletnia samotność na poziomie nadrzędnego czasu mitycznego zmienia się w samotność wieczną.

Pomiędzy tym światem, „który był jeszcze tak młody, że wiele rzeczy nie miało nazwy”, z pierwszego paragrafu powieści, a światem ostatnich chwil Macondo, które huragan zmiata z powierzchni ziemi, zawarta jest skondensowana narracja powieści historia rodu Buendíów, konstrukcją czasu mitycznego przełożona na historię rodu ludzkiego, chociaż jest też w dużym stopniu historią Nowego Świata. Historia, w której przede wszystkim podkreślona jest stopniowa utrata iluzji możliwości powrotu do Raju Utraconego. A wydaje mi się, że dowodem na to, że ten właśnie wątek jest kluczowy, zwłaszcza w obrazowaniu raju jako miejsca, gdzie mogła istnieć harmonia relacji międzyludzkich, jest uparcie powracające ukazywanie w *Stu latach samotności* niemożności budowania prawdziwych, trwałych związków międzyludzkich, ani tych w skali pary czy rodziny, ani tych społecznych, wspólnotowych. Jedyna prawdziwie wzajemna i spełniona miłość obciążona jest natychmiast poczuciem winy, obciążona klątwą za kazirodztwo i wygnana z tego świata, a wszystkie inne są tylko samą namiętnością i erotyką, albo samym marzeniem o miłości, albo czekaniem na nią. A przypomnieniem tej prawdy, że nie ma miejsca na tym świecie dla prawdziwie spełnionych szczęśliwych miłości, wpisuje się García Márquez w tradycję literacką takich mitycznych wątków, jak Tristan i Izolda czy różne warianty tej historii istniejące w literaturze powszechnej²⁵¹.

²⁵¹ Ten temat ciekawie omawia Denis de Rougemont w *L'amour et l'occident*.

Natomiast odkrywaniu prawdy o niemożności powrotu do Raju Utraconego i o tym, że historia Buendiów i historia ludzkiego rodu jest historią wielkiej deziluzji, służy również metatekstualna struktura czasu rękopisów Melquiadesa, które czyta Aureliano a które okazują się powieścią, którą czytamy.

(...) bo już wtedy wiedział, że w pergaminach Melquiadesa wypisany jest jego los. Odnalazł je nienaruszone pośród przedhistorycznych roślin, dymiących kałuż i świetlistych owadów, które wygnały z pokoju wszelki ślad pobytu człowieka na ziemi, i nie dość cierpliwy, by wynieść je stamtąd na światło, tam, na miejscu stojąc w olśniewającym blasku południa, zaczął odczytywać je głośno, bez trudu, jakby były napisane po hiszpańsku. Były to dzieje rodziny opowiedziane przez Melquiadesa aż do najbliższych szczegółów, na sto lat przedtem. (...) Melquiades nie ułożył faktów w umownym czasie ludzi, lecz skoncentrował jeden wiek epizodów codziennych tak, że wszystkie współistniały w jednym momencie. (...) W tym punkcie, niecierpliwie pragnąc poznać swoje własne pochodzenie, przerzucił kartki. Wtedy zerwał się wiatr, ciepły i pełen głosów przeszłości (...). Był tak pochłonięty lekturą, że nie czuł także drugiego podmuchu wiatru, którego cykloniczna siła wyłamała z zawiasów drzwi i okna (...). Macondo było już wirującym słupem kurzawy i gruzu, miotanym furią biblijnego huraganu, kiedy Aureliano przerzucił jedenaście stronnic, by nie tracić czasu na fakty zbyt dobrze mu znane, i zaczął odczytywać moment, który przeżywał obecnie, odcyfrowując go w miarę przeżywania, widząc samego siebie w trakcie odczytywania ostatniej strony pergaminów, tak jakby to widział w mówiącym zwierciadle²⁵².

To chyba jeden z najmocniejszych fragmentów prozy realizmu magicznego, którego moc oddziaływania bierze się właśnie z konstrukcji czasoprzestrzeni, w której to, co się dzieje rzeczywiście magicznie, staje się rzeczywistością poszerzoną historii życia Aureliano Buendii, Macondo, świata, nas wszystkich i tych, co byli przed nami, i czasu powieści, którą czytamy, a wszystko to równocześnie.

Powieść staje się obrazem spełnionego proroctwa, że „plemiona skazane na sto lat samotności nie mają już drugiej szansy na ziemi”. A czy mają ją gdziekolwiek indziej? García Márquez nie wydaje się skłonny do otwierania perspektyw czasoprzestrzeni metafizycznej w sensie religijnym²⁵³.

To, co dzieje się magicznie w świecie przedstawionym jego powieści, między innymi dzięki magicznym strukturom czasoprzestrzeni wielopoziomowej, pozostaje zagadkowe i tajemnicze, ale nie towarzyszą temu sugestie wyjaśnienia poprzez taką czy inną religię. I owszem, są powroty z jakichś

²⁵² G. García Márquez, *Sto lat samotności*, s. 436–437.

²⁵³ Kolumbijski noblista należy do tego pokolenia mocno lewicujących intelektualistów latynoamerykańskich, negatywnie nastawionych do Kościoła katolickiego, który widzieli jako bardzo reakcyjny lub wręcz destrukcyjny element w historii społeczeństw swojego kontynentu, a agnostycyzm Garcíi Márqueza nie skłaniał go do postawy poszukiwania prawd metafizycznych w innych religiach świata.

zaświatów, są zjawiska niewytłumaczalne racjonalnie, ale pozostają w magii sposobu istnienia dzieła literackiego, jego odbioru, w obrazie pewnego typu mentalności znanej mu ze społeczności, w której wzrastał, a także w otwartym na to, co niewyjaśnione w postrzeganiu rzeczywistości poszerzonej o misterium, ale to postrzeganie nie jest proveniencji sakralnej, tylko płynącej z żywego jeszcze źródła zbiorowej podświadomości odzwierciedlającej to, co mity przekazywały, a co Joaquín Marco nazwał „la poesia de lo colectivo e inconsciente”.

Jakiegokolwiek mogą być różne interpretacje przesłania całości kultowej powieści Garcíi Márqueza, jeśli chodzi o struktury czasu, jest to utwór literacki wprowadzający nowe, oryginalne sposoby podważania chronologicznego biegu czasu.

Całość struktur czasu we wszystkich jego wariantach – zamkniętych kapsułach, pętlach, spiralach, kołach, w biegu czasu zawracającego do początków czy czasu kręcącego się w kółko wokół osi w czasoprzestrzeni domu Buendiów, w czasoprzestrzeni Macondo – stwarza konstrukcję kwestionującą czas linearny jako jedyny czas obowiązujący i dzieje się to w skali całej powieści na wszystkich jej poziomach. W nurcie realizmu magicznego staje się to ważnym przykładem zagadkowej konstrukcji czasu pozwalającej otworzyć czasoprzestrzeń mogące funkcjonować wielowymiarowo, przedstawiając inny niż linearnie biegnący czas świata przedstawionego powieści i wykorzystując też warstwę metatekstualną między innymi poprzez obraz jednej z postaci, która widzi siebie czytającą o sobie samym czytającym, a więc dodana zostaje metafora powieści jako lustra mającego swoją czasoprzestrzeń wkomponowującą się w całość magicznych struktur czasu w tym utworze.

Warto też nadmienić, że *Sto lat samotności*, podobnie jak opowiadania Carpentiera, zdecydowanie zawiera dekonstrukcję mitu postępu jaki, jakoby, kolonizatorzy wprowadzili do Nowego Świata. García Márquez czyni tę sprawę jednym z ważniejszych motywów swojej powieści, ale rozpisuje to na o wiele większą skalę i równocześnie rozbudowuje podważanie czasu linearnego nie tylko poprzez tę kwestię, ale także na różne inne sposoby. Jego magiczny sposób funkcjonowania czasu, czasów, nie polega tylko na dialogu z historią, ten czas stwarza przestrzeń sugerującą o wiele bardziej złożoną tajemnicę równoległych i zapętlonych form istnienia w czasie i przestrzeni na skalę kosmiczną tak, jak kosmiczny, choć równocześnie realistyczny, jest huragan porywający Macondo gdzieś w przestrzeń międzygalaktyczne lub w nicość.

O ile w *Stu latach samotności* znajdujemy magiczne struktury czasoprzestrzeni zbudowane na przetworzonych motywach biblijnych, na mitach i mitemach pochodzących z różnych obszarów kulturowych, o tyle w powieści austriackiego pisarza Christopha Ransmayra *Ostatni świat* magiczne struktury

czasu skonstruowane są z bardzo konkretnego materiału mitycznego pochodzącego z bardzo konkretnego utworu literackiego, z *Metamorfóz* Owidiusza. Postacie z *Metamorfóz* i sam fenomen przeistaczania się są przetworzone w rozmaitych wariantach w sposób oryginalny, tak, żeby pasowały, i rzeczywiście pasują, do przedziwnej atmosfery miejsca na końcu świata i niejako po końcu świata. Struktury czasu, na których buduje ów świat Ransmayr, mają charakter magiczny właśnie poprzez analogiczne do zastosowanych w wyżej omawianych utworach chwytty podważania czasu linearnego.

Na samym początku czas nieco sensacyjnej akcji wydaje się określony, zgodny z historycznym okresem wygnania Owidiusza. Miejsce też ma pozory konkretności: Tomi można znaleźć na mapach, było to miejsce na wybrzeżu Dacji (dzisiejszej Rumunii) i rzeczywiście przypuszczalnie tam zakończył życie autor *Metamorfóz*. Wyruszający na poszukiwanie Nazo jego przyjaciel Cotta też jest postacią historyczną. Powoli jednak w trakcie lektury będziemy odkrywać, że czasoprzestrzeń powieści składa się z wielu istniejących równocześnie poziomów. Opis Tomi, jego mieszkańców i ich zachowań, zawierać będzie przedmioty i urządzenia pochodzące z czasów współczesnych samemu Ransmayrowi:

(...) nikt nie zwrócił uwagi na przyjazd Cotty. Dopiero później i bez zwykłych w takich wypadkach upiększeń zaczęła towarzyszyć przybyśzowi plotka, która w innych okolicznościach być może stałaby się pretekstem do wrogich gestów; obcy, który wystawał marznąc pod arkadami, który na przeżartym rdzą przystanku autobusowym przepisywał rozkład jazdy i z niepojętą cierpliwością przemawiał do ujadających psów – ten obcy przybył z Rzymu²⁵⁴.

Oprócz przystanku autobusowego, pojawiają się, między innymi: aparat telefoniczny, epidiaskop, żarówki – wymienione naturalnym tonem oczywistej przynależności do rzeczywistości z czasów rzymskich. To również do Tomi, do tych obrzeży rzymskiego imperium, przybywa co jakiś czas liliput Cyparis z projektorem filmowym i urządza dla mieszkańców seanse wyświetlając filmy na ścianie budynku rzeźni. Opis przybycia zaprzęgu Cyparisa i samego seansu filmowego zawiera w sobie co najmniej pięć różnych, współistniejących równolegle poziomów czasu:

Dlaczego ktoś taki jak on, Cyparis, ma się naginać do przepisów pór roku i czekać z przybyciem aż do lata? Przeciwnie, to w końcu lato czeka na niego. Tam, gdzie pojawia się Cyparis, tam zawsze jest sierpień. I zaśmiał się. Uprząż wytargował na jarmarku w Bizancjum, za trzy przedstawienia, kosztowna rzecz. I tam też pewien malarz teatralny ozdobił mu plandekę wozu śmiercią greckiego myśliwego, Akteona, głupca, który skończył idiotycznie w paszczach swoich psów gończych.

²⁵⁴ Ch. Ransmayra, *Ostatni świat*, przekł. J.S. Buras, Warszawa 1998, s. 12–13.

To ciemnoczerwone tutaj, rozprysnięte po fałdach plandeki, świecące, to wszystko krew tego myśliwego. I znów się zaśmiał. (...)

Cyparis kochał swoją publiczność. Kiedy po długotrwałych przygotowaniach projektor powiększał oblicze jakiegoś bohatera do gigantycznych rozmiarów liliput (...) siedział schowany w ciemności i w błękitnym odbłasku przyglądał się twarzom widzów. (...) tęsknił pogrążony w mroku za smukłością, wielkością i dostojnością. (...) Czasem zasypiał z tej tęsknoty w czasie projekcji i śnił o drzewach, o cedrach, topolach i cyprysach, śnił, że jego twarda, szorstka skóra jest pokryta mchem. Pękały mu wówczas paznokcie stóp, a z jego krzywych nóg wypełzały korzenie, które szybko grubiały i twardniały i coraz głębiej wiązały go z jego miejscem. Słoje lat odkładały mu się ochronnymi warstwami wokół serca. Cyparis rósł. A kiedy zrywał się potem, zbudzony brzękiem pustej szpuli albo terkotaniem zerwanej taśmy celuloidowej, czuł w członkach jeszcze przez moment lekkie trzeszczenie drewna, ostatnie delikatne drgania drzewa, w którego koronę złapał się podmuch wiatru i w niej uspokoił²⁵⁵.

Mamy tutaj cyklicznie powtarzający się czas przyjazdów Cyparisa – tworzący przestrzeń sierpnia, ile razy w Tomi jest seans filmowy, tyle razy jest sierpień – mamy czas jarmarku w Bizancjum i czas obrazu na plandece, równocześnie teatralny i, choć z przymrużeniem oka, też jakby dziejący się naprawdę (ślady krwi) czas mitologicznego Akteona, jest czas samego seansu filmowego, w tym przeżycia widzów i obserwującego widownię operatora – Cyparisa, ale jest też wpleciony w czas i przestrzeń tego seansu w jakoby rzymskim Tomi, czas marzeń i snu Cyparisa, czas jego mitologicznej i jakby znów urealnionej metamorfozy, czas rosnącego drzewa, w które w *Meta-morfozach* przemienia się Cyparis, nawet czas i przestrzeń wiatru, który złapał się w koronę tegoż drzewa. A wszystkie te czasy niosą ze sobą swoje przestrzenie i wzajemnie się przenikają. Otwarta, magiczna struktura czasu, a równocześnie maksymalnie uprawdopodobniona, urealniona przez pełen szczegółów opis z dominantą tonu oczywiście naturalnej możliwości takiego współlistnienia różnych poziomów i ścieżek czasu.

Najbardziej niesamowite i przerażające wrażenie sprawia przeniesienie do czasu z połowy XX wieku dziejące się w strefie snu jednego z bohaterów przybyłych do Tomi, a obraz, jaki jest nam przedstawiony, to ni mniej ni więcej tylko jedna z najbardziej koszmarnych wizji ostatnich chwil więźniów Oświęcimia lub innego obozu zagłady:

W tym kamiennym, pozbawionym okien pomieszczeniu stłoczono mieszkańców całego ciągu ulic i uśmiercono ich gazem trującym. (...) Silni wdrapywali się po trupach słabych coraz wyżej i wyżej, ale obojętne i posłuszne prawom fizyki wyziewy gazu wspięły się ich śladem (...) ²⁵⁶.

²⁵⁵ Ibidem, s. 25–27.

²⁵⁶ Ibidem, s. 229–230.

Świat przedstawiony opisany jest jako funkcjonujący równocześnie w Tomi za Owidiusza, we śnie niemieckiego golibrody i grabarza Thiesa, w czasie drugiej wojny światowej, ale także jakby poza czasem, bo tytułowy „Ostatni świat”, wedle jednej z możliwych interpretacji, jest także światem po katastrofie Holokaustu, po jakichś mgliście zasugerowanych katastrofach ekologicznych, po zmianach klimatycznych, które zachwiały porządkiem pór roku (w Tomi świętuje się właśnie koniec dwuletniej zimy), ale także światem powtarzających się cyklicznie metamorfoz z *Metamorfoz*, w świecie snów, ale też w świecie rzeczywiście kończącym się, z wyjątkiem, ewentualnie, tego w literaturze (skrawki, strzępki, chorągiewki z zapisami tekstu, o których obecności w Tomi wspomina narrator, ale będące niemożliwe do rozszyfrowania, być może zapiski samego zaginionego lub zmarłego już Owidiusza Nazo?).

Andrzej Szczypiorski tak próbuje określić charakter i znaczenie *Ostatniego świata* Ransmayra w przedmowie do polskiego wydania tej powieści:

Ale nie anachronizmy są u Ransmayra najmocniejszym zaskoczeniem, lecz niejasna atmosfera całej jego narracji, w której wszystko jest niedopowiedziane. Odnajduję także w *Ostatnim świecie* pewne podobieństwo z Márquezem i Cortázaem. W gruncie rzeczy Ransmayr, ten świetny austriacki autor, chyba jako jedyny w Europie, także uprawia realizm magiczny, ale to nie jest żadna próba naśladownictwa latynoamerykańskiej literatury, przeciwnie – autentyzm i suwerenność tej prozy wy-daje się jej najmocniejszą stroną²⁵⁷.

Zgadzam się ze sporą częścią tej opinii. Rzeczywiście niejasna atmosfera niedopowiedzenia dominuje w tym utworze, jest to proza świetna i suwerenna, a nie naśladownicza, są pewne podobieństwa z Márquezem (znacznie mniejsze, jeśli w ogóle, z Cortázaem) i *Ostatni świat* należy do nurtu realizmu magicznego, natomiast zdecydowanie Ransmayr nie jest jedynym autorem w Europie piszącym utwory literackie z tego nurtu. We wprowadzeniu do moich rozważań poświęciłam tej sprawie sporo miejsca, wymieniałam też pozycje, w których znajdujemy dyskusję na ten temat lub analizę utworów europejskich zaliczanych do realizmu magicznego, w każdym prawie rozdziale tej pracy odnoszę się do problemu uniwersalnego, a więc także i europejskiego charakteru tego kierunku, więc nie wydaje mi się, żeby tutaj była potrzeba osobnego komentarza, zwracam tylko uwagę na pomyłkę Szczypiorskiego, bo to jeszcze jeden z wielu przykładów zamieszania w tej materii i dowód na potrzebę uporządkowania pojęć i definicji.

Niech następny tekst, który przywołam w tym rozdziale, będzie od razu konkretnym dowodem na istnienie innych europejskich utworów literackich wpisujących się w główny nurt realizmu magicznego. Chodzi mi o *Prawiek*

²⁵⁷ A. Szczypiorski, Przedmowa do: Ch. Ransmayra, *Ostatni świat*, s. 6.

i inne czasy Olgi Tokarczuk, którego nie sposób pominąć przy prezentacji magicznych struktur czasu w prozie tego kierunku.

W rozdziale o motywie metamorfozy pisałam już o tej powieści. Omawiałam metamorfozy roślinno-ludzkie, „czas arcydziegła”, a także „podglądanie” sposobu istnienia świata roślinnego i analogii jego procesów wzrastania z rozwojem ludzi i społeczeństw, „czas sadu”, możliwości współodczuwania ludzko-roślinnego, „czas grzybni”. Metamorfozy w tym utworze pełniły, wydaje mi się, przede wszystkim funkcje przywracania harmonii między światem przyrody a człowiekiem. W tych fragmentach była też mowa o specyficznym dla świata roślin biegu czasu, często bardzo spowolnionym, ale przede wszystkim były to obrazy pewnych przestrzeni. Przestrzenie są bowiem w tej powieści o wiele silniej zaznaczone niż, jakby mógł na to wskazywać tytuł utworu i tytuły rozdziałów, czas czy też czasy.

Prawiek i inne czasy brzmi tytuł, a lista rozdziałów jest listą czasów: „Czas Prawieku”, „Czas Genowefy”, „Czas anioła Misi”, „Czas Kłoski” itd. Słowo czy też nazwa „Prawiek” wskazywałoby na prymat pojęć związanych z czasem właśnie. Tymczasem pierwsze zdanie powieści: „Prawiek jest **miejscem**, które leży w środku wszechświata” [podkr. moje – K.M.B.], wskazuje na dominantę przestrzeni nad czasem. I tak rzeczywiście jest. Nie tylko w pierwszych zdaniach czy w pierwszym rozdziale. Cała powieść jest przede wszystkim strukturą powiązanych ze sobą miejsc i postaci. To także w opisach niektórych miejsc, albo granic pewnych przestrzeni wyraża się znacznie silniej magiczny charakter Prawieku:

- Tu jest granica Prawieku – powiedział Ruta i wyciągnęła przed siebie rękę. Izydor nie zrozumiał.
- Tutaj kończy się Prawiek, dalej już nic nie ma.
- Jak to nie ma? A Wola, a Taszów, a Kielce? Tu gdzieś powinna być droga na Kielce.
- Nie ma żadnych Kielc, a Wola i Taszów należą do Prawieku. Tutaj się wszystko kończy.
- Izydor roześmiał się i okręcił na pięcie.
- Co ty za bzdury opowiadasz? Przecież niektórzy ludzie jeżdżą do Kielc. Mój ojciec jeździ do Kielc. Przywieźli Misi meble z Kielc. Paweł był w Kielcach. Mój ojciec był w Rosji.
- Wszystkim i tak się tylko wydawało. Wyruszają w podróż, dochodzą do granicy i tutaj nieruchomięją. Chyba im się śni, że jadą dalej, że są Kielce i Rosja. Matka pokazała mi kiedyś takich skamieniałych ludzi. Stoją na drodze do Kielc. Są nieruchomi, mają otwarte oczy i wyglądają strasznie. Jakby umarli. Potem, po jakimś czasie, budzą się i wracają, a swoje sny biorą za wspomnienia. Tak to wszystko wygląda.
- Teraz ja ci coś pokażę! – krzyknął Izydor.
- Cofnął się kilka kroków i zaczął biec w stronę miejsca, gdzie według Ruty była granica. Potem nagle zatrzymał się. Sam nie wiedział dlaczego. Coś tu było nie tak. Wyciągnął przed siebie ręce i opuszki palców zniknęły²⁵⁸.

²⁵⁸ O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, Warszawa 1997, s. 115–116.

Oczywiście niektóre miejsca, postacie, zjawiska niosą w sobie przyporządkowany do swojej przestrzeni czas, ale to raczej on dopasowuje się do jej granic i charakteru.

W *Prawieku* Olgi Tokarczuk znajdujemy i owszem parę poziomów czasu: czas historyczny (daty pierwszej i drugiej wojny światowej), czas życia od narodzin do śmierci poszczególnych osób (Genowefa, Misia etc.), czasy roślin i zjawisk przyrody, czasy postaci i fenomenów nadprzyrodzonych, Boga, aniołów, Matki Boskiej Jęszkottowskiej, Gry. Ale te czasy, tak jak przestrzenie, którym są podporządkowane, istnieją jakby obok siebie, mimo że, teoretycznie, powinny się przenikać nawzajem. Cała ta konstrukcja czasoprzestrzeni jest, niestety, dosyć sztywna. Trudno się oprzeć wrażeniu, że obcujemy ze sztuczną strukturą, z teoretycznym modelem. Brakuje tu takiego rodzaju płynnego przejścia z jednego poziomu czasu do drugiego, z jednej formy czasoprzestrzeni do drugiej poprzez ich wzajemne przenikanie się, zapożyczanie cech jednych i przenoszenie je na drugie, tak, jak to można zobaczyć w prozie Carpentiera, Garcíi Márqueza, Ransamyr. Skutkiem tego, że autor realizuje teoretyczną koncepcję, czasoprzestrzeń świata przedstawionego w *Prawieku* nie ma charakteru ani wyraźnie realistycznego, ani wyraźnie magicznego. Bieg czasu linearnego teoretycznie mógłby być podważony poprzez istnienie czasów równoległych, inaczej trochę funkcjonujących, ale znowu jest to raczej pomysł na taki zabieg, a nie wrażenie, że w opisie biegu czasu zasadniczo sprawiającego wrażenie bardzo realistyczne następuje jakaś zagadkowa zmiana. Wydaje mi się, iż dzieje się, między innymi, dlatego, że czas podporządkowany jest miejscu i ludziom, a miejsca i ludzie mają w tej powieści charakter „wyspowy” – istnieją raczej obok siebie niż we wzajemnych relacjach czy powiązaniach. Pomysł na nadrzędną konstrukcję czasu mitycznego snuje się gdzieś właśnie w tytule, w obecnościach metafizycznych (Bóg, anioły, Matka Boska, Gra), w jakby symbolicznych przedmiotach (młynek do kawy Misi), ale nie realizuje się w całości utworu.

Naprawdę udane, jak to starałam się pokazać w poprzednim rozdziale, są w tej książce opisy świata roślinnego i jego sposobów istnienia, w tym także jego czasu. W przedstawianiu obrazów sadu, lasu, arcydzieła, lip, grzybni tekst tej powieści jest przekonujący i piękny, a także właśnie oryginalnie realistycznie magiczny. Olga Tokarczuk, w tej powieści, wydaje się mieć szczególnie dar przybliżania naszych, polskich pejzaży czy klimatów magicznych poprzez niezwykle żywą, sprawiającą wrażenie autentyczności relację z życia traw, drzew, liści, stawów, rzek, łąk. W moim odbiorze tylko czasoprzestrzeń tego świata jest przekonująca w *Prawieku* – jego „inne czasy”, są dla mnie zbyt mechanicznie skonstruowane.

Ponieważ o powieści Juana Rulfo *Pedro Paramo* pisałam sporo w rozdziale *Obecność nieobecnych*, o zamazywaniu granicy między żywymi tu

a żywymi tam, między światem żywych a światem umarłych, pozwolę sobie tutaj już tylko przypomnieć, że utwór ten zawiera jedną z najbardziej oryginalnych i perfekcyjnie skonstruowanych struktur czasoprzestrzeni magicznej. Jest ona zbudowana z nakładających się na siebie lub naprzemienne występujących fragmentów czasów postaci osób żywych i postaci osób umarłych, układających się w polifoniczną narrację złożoną z dialogów, monologów, głosów, szeptów, ech. Rozbita na odłamki rzeczywistość obu światów i wielu czasów (osób działających, śniących, wspominających, rozmawiających, opowiadających – żywych i umarłych) zostaje złożona w mozaikę całości utworu. Niesamowitość, choć przedstawiona jako naturalny stan rzeczy, Comala polega na przenikaniu się i symultaniczności różnych sposobów bycia na różnych poziomach czasu i przestrzeni. Magiczne struktury czasu w *Pedro Paramo* pełnią przede wszystkim funkcję umożliwiania obecności nieobecnych.

Argentyński prozaik Julio Cortázar jest autorem wielu ważnych i znakomitych utworów literackich. Nie ma zasadniczo sporów co do jakości jego dzieła, ale, jak często bywa z twórczością najbardziej znakomitą, jej oryginalność utrudnia zaszukanie, przypisanie do danego gatunku czy nurtu literackiego. W wypadku dwóch najbardziej znanych na świecie pisarzy argentyńskich: Borgesa i Cortázara, problem określenia, zdefiniowania utworów literackich przez nich napisanych, właśnie z powodu szczególnej oryginalności obu pisarzy, będzie zapewne zawsze budził dyskusje. Jednym z często omawianych problemów jest kwestia nazwania niektórych opowiadań, które wyszły spod pióra Cortázara, fantastyką czy też neofantastyką²⁵⁹. Być może analiza jednego z opowiadań Cortázara zawierającego szczególnie ciekawą konstrukcję czasu, z przywołaniem także w tle opowiadania Borgesa, wzbogaci materiał do rozważań. Nie twierdzą oczywiście, że uda mi się jednoznacznie określić gatunek tych opowiadań, chciałabym raczej zwrócić uwagę właśnie na ich oryginalność, a zwłaszcza na ich jakość, ale przy okazji przyjdzie mi rozważyć pewne aspekty różnic i podobieństw między realizmem magicznym a literaturą fantastyczną czy neofantastyczną.

²⁵⁹ Jeśli chodzi o próby zdefiniowania prozy Cortázara i jej miejsca pomiędzy fantastyką, neofantastyką i realizmem magicznym zobacz, m.in. J.G. Cruz, *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Editorial Pliegos, Madrid; T. Fernandez, *Lo real maravilloso en America y la literature fantastica*, [w:] *El relato fantástico en España e Hispanoamerica*, E. Morillas Ventura (ed.), Sociedad Editorial Quinto Centenario 1991; J. Kühn, *Nurt fantastyczny w hispanoamerykańskiej prozie*, „Nurt” 1977, nr 2; J. Kühn, *Przemiany Cortázara*, „Literatura na Świecie” 1980, nr 8; S. Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Economica, Mexico 1998; J. Rodríguez-Luis, *The Contemporary Praxis of the Fantastic. Borges and Cortázar*, Garland Publishing Inc., New York–London 1991; T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004.

Mimo dużej popularności, swego czasu, najbardziej chyba znanej w latach siedemdziesiątych powieści Cortáзара, *Gry w klasy*, a także ważnej roli jaką spełniała w procesie historyczno-literackim poprzez eksperymenty z nowymi formami narracji i konstrukcji świata przedstawionego, to nie ten utwór, w moim przekonaniu, okazuje się z perspektywy parudziesięciu lat najbardziej ponadczasowy i uniwersalny w odbiorze czytelnicznym, tylko *Opowiadania*.

Opowiadanie *W nocy twarzą ku niebu* jest dla mnie przykładem geniuszu literackiego, a równocześnie tekstem bardzo relewantnym, jeśli chodzi o magiczną konstrukcję czasu i relewantnym dla moich rozważań nad tym, co stanowi o przynależności do nurtu realizmu magicznego.

Opis wypadku, w którym dosyć poważnie ranny zostaje motocyklista, poprzedzony jest obrazem miejsca zdarzenia; dowiadujemy się o wszystkich czynnościach mężczyzny, jego obserwacjach i wrażeniach do tego momentu. Narracja w trzeciej osobie dostarcza nam sporo szczegółów, zwłaszcza tych dotyczących samopoczucia głównej postaci, wchodzimy w tekst śledząc przede wszystkim właśnie te odczucia, o nich dostajemy najwięcej informacji, zaczynamy obserwować świat przedstawiony jego oczami, wciągać się w odczuwanie różnymi zmysłami: „dosiadł maszyny, z góry rozkoszując się przejażdżką. Między udami czuł wibrację motoru, a rześki wiatr smagał mu spodnie”²⁶⁰. Ta warstwa wrażeń zmysłowych okaże się bardzo ważna w konstrukcji tekstu. To właśnie przez tak szczegółowy opis tego, czego doświadcza motocyklista, będziemy przeżywać wypadek od razu z większą siłą:

W momencie, w którym spostrzegł, że stojąca na skraju chodnika kobieta mimo czerwonych świateł nagle wybiega na jezdnię – na wszystko było już za późno. Z całych sił nacisnął hamulec, raptownie skręcając w lewo. Usłyszał krzyk kobiety, po czym w momencie uderzenia wszystko stało się czarne. Jak gdyby nagle zasnął. Raptem odzyskał przytomność. Czterech czy pięciu młodych ludzi usiłowało wydobyć go spod motoru. W ustach miał smak soli i krwi, czuł ból w kolanie (...) ²⁶¹.

Informacje otrzymane od początku tekstu ustawiają na razie sytuację na jasnym, jednoznacznym, wydawałoby się, poziomie czasu i przestrzeni. Jesteśmy w dużym współczesnym mieście, stolicy, skoro mowa o budynkach ministerstw, na jednej z głównych arterii, jest rano, nawet dokładna godzina, za dziesięć dziewięć, zostaje zauważona na zegarze u jubilera na rogu, przez motocyklistę, który zauważywszy to, przyśpiesza. Nic, na razie, nie przygotowuje nas na niesamowite zmiany wymiarów miejsca i czasu. Jest może jedno określenie, które brzmi troszkę dziwnie, jeśli go zauważymy: „a on – dla

²⁶⁰ J. Cortázar, *W nocy twarzą ku niebu*, [w:] *Opowiadania zebrane*, t. 1, przekł. Z. Chądzyńska, M. Jordan, Warszawa 1999, s. 466.

²⁶¹ Ibidem, s. 466–467.

siebie nie miał w myślach imienia – dosiadł maszyny”²⁶². Na pewno przy drugiej lekturze opowiadania, świadomi już problemu z tożsamością głównego bohatera, zwrócimy na nie uwagę. Ale czytając pierwszy raz, możemy to zrozumieć jako niechęć do myślenia o sobie, używając imienia, może jako chwilę roztargnienia, o jakim za moment w tekście jest mowa. Opis tego, co dzieje się po wypadku – pierwsza pomoc przechodniów, rozmowa z policjantem, przewiezienie do szpitala, badania i sala operacyjna, moment poprzedzający zabieg – jest dokładny, pełen szczegółów dotyczących odczuć rannego, ale też przedmiotów, instrumentów medycznych, osób zajmujących się pacjentem, ich mimiki, gestów. Oczekiwania czytelnicze wobec tekstu w stylu realistycznym, bo na takich regułach gry utwór się zaczął, zostają, póki co, w pełni zaspokojone:

W pięć minut później nadjechało pogotowie policyjne i ułożono go na miękkich noszach, na których mógł się wygodnie wyciągnąć. Zupełnie przytomny, wiedząc jednak, że znajduje się pod wpływem ostrego szoku, podał swój adres policjantowi, który mu towarzyszył. Ramię już go prawie nie bolało, krew z rozciętej brwi zalewała mu całą twarz (...) ²⁶³.

Pierwsze przeniesienie do innego czasu i miejsca, a także do innej tożsamości, dzieje się za pośrednictwem snu w czasie operacji:

To był ciekawy sen, bo pełen zapachów, a zapachy nigdy mu się jeszcze nie śniły. Najpierw błotniste wyziewy; na lewo od grobli rozciągały się bagna, grzęzawiska, z których nikt nie powracał. Ale odór zniknął i ustąpił miejsca złożonej woni, mrocznej jak noc, w której poruszał się ścigany przez Azteków. Wydawało mu się to zupełnie naturalne. Należało uciekać przed Aztekami, którzy polowali na człowieka, i jedyną jego szansą było ukrycie się w gęstwinie lasu, zważając, by nie oddalić się od wąskiej grobli, którą znali tylko oni Motekowie ²⁶⁴.

W tym fragmencie oczekiwania wobec tekstu w stylu tradycyjnie realistycznym również zostają zaspokojone – mamy informację o miejscu i czasie, dokładną topografię terenu, mnóstwo wrażeń zmysłowych: jest aż gęsto od zapachów, tylko że, w relacji do poprzedniego paragrafu tekstu, nastąpił przeskok o około 500, 600 lat i wrażenia odbierane są przez młodego mężczyznę z plemienia Moteków, ściganego przez wojowników azteckich w czasie wojny kwietnej. Wszystko to możemy jednak na razie wziąć w nawias, przecież to sen.

Wydaje mi się bardzo ważne, żeby jednak od razu podkreślić, iż w tekście opowiadania Cortázara zostajemy i owszem poinformowani wprost przez narratora, że to sen, ale w żadnym momencie autor nie stosuje wizji

²⁶² Ibidem, s. 466.

²⁶³ Ibidem, s. 467.

²⁶⁴ Ibidem, s. 468.

onirycznych, ani optyki snu, w której naśladuje się sposób percepcji takiej jak we śnie, deformującej rzeczywistość opisywaną, przedstawiającej, na przykład, nagle znikanie zauważonych rzeczy czy ludzi, niespodziewane zmiany rozmiarów, tak jak zmniejszanie się i rośnięcie Alicji w klasycznym tekście naśladującym sposób postrzegania osoby śniącej, nie ma też zupełnie stosowania chwytów surrealistycznych, ażeby odzwierciedlić „zakrzywioną” rzeczywistość, jak to się dzieje w *Niejakiej Mulatce* Asturiasa w tych fragmentach tekstu, gdzie obraz świata przedstawionego jest skonstruowany za pomocą stylistyki z pogranicza horroru i nadrealizmu. Wręcz przeciwnie, opis tej rzeczywistości, mimo informacji, że to sen, zachowuje wszystkie reguły konwencji realizmu tradycyjnie pojętego.

Całą, troszkę jednak niepokojącą, niesamowitość opisanego przed chwilą snu odsuwamy na bok, zanurzając się wraz z pacjentem w uspokajające realia sali szpitalnej, może nie wszystkie przyjemne, ale dające poczucie bezpieczeństwa, bycia w dobrych, opiekuńczych rękach:

Powoli ogarniała go gorączka i mógł zasnąć znowu, lecz wołał rozkoszować się jeszcze przyjemnym stanem po obudzeniu, przysłuchując się z przymkniętymi oczyma rozmowom innych chorych i od czasu do czasu odpowiadając na jakieś pytanie. Przysunięto mu do łóżka biały stolik na kółkach. Pielęgniarka o jasnych włosach natarła mu spirytusem górną część uda i wbiła grubą igłę, połączoną za pomocą rurki z butlą opalizującego płynu²⁶⁵.

A po zabiegu podłączenia kroplówki chory będzie mógł wręcz delektować się pierwszą filizanką bulionu:

Przyniesiono mu filizankę znakomitego złotego bulionu, który pachniał porami, selerem i pietruszką. Wkruszono doń po trochu mały kawałek chleba, wart więcej od najwspanialszej uczy²⁶⁶.

Oba powyższe cytaty to prawie przykładowe ćwiczenie w stylistyce realizmu mogącego dostarczyć jak najwięcej wrażeń zmysłowych, stwarzającego tak dokładny, tak szczegółowy opis rzeczywistości przedstawionej, żebyśmy mieli wrażenie, że przenosimy się do owej sali szpitalnej i dzieje się to wszystko na naszych oczach i niemal czujemy zapach owego bulionu własnym nosem.

Taki sam stopień szczegółowości opisu i intensywności przybliżanych wrażeń zmysłowych odnajdujemy zaraz w następnym paragrafie w kolejnej scenie z ucieczki ściganego dalej Moteka:

Uświadomił sobie, że biegnie w głębokich ciemnościach, mimo że niebo przecinane wierzchołkami drzew, było jak gdyby trochę mniej czarne. „Grobla – pomyślał – nie

²⁶⁵ Ibidem, s. 469.

²⁶⁶ Ibidem, s. 469.

jestem już na grobli”. Jego stopy zagłębiały się w materacu z liści i błota, a gdy tylko robił krok naprzód, gałęzie drzew chłostały mu piersi i nogi²⁶⁷.

Oddane zostają nie tylko zmysłowe odczucia, ale kontekst kulturowy, wierzenia młodego Indianina, fragment modlitwy, amulet:

Dłoń, którą bezwiednie zaciskał na rękojeści sztyletu, niby skorpion podpełzła ku jego szyi, gdzie wisiał zbawczy amulet. Prawie nie poruszając wargami, wyszeptał „modlitwę kukurydzy” sprowadzającą szczęśliwe księżycy i suplikację do Bardzo Wysokiej rozdawczyni moteckich dóbr²⁶⁸.

A więc opis tej drugiej rzeczywistości utrzymany jest w tak samo perfekcyjnie realistycznej konwencji co pierwszy, a równocześnie drugi poziom czasu i przestrzeni wciąga nas coraz głębiej, opisywany z taką samą siłą świat, który najpierw wydawał się tłem do przeżyć młodego motocyklisty, jego snem, zabiera coraz więcej miejsca, staje się coraz bliższy, coraz bardziej realny. Motocyklista z coraz większym przerażeniem zapada w sen, za każdym następnym „odcinkiem” snu poczucie zagrożenia wzrasta. Wreszcie, w najgorszym możliwym momencie, kiedy, już schwytany, jako więzień Azteków ma być złożony w ofierze, próbuje się obudzić i wrócić do sali operacyjnej, już mu się to nie udaje:

W ostatnim porywie nadziei mocno zacisnął powieki jęcząc z wysiłku, aby się obudzić. Przez sekundę już myślał, że mu się to uda, bo znów leżał nieruchomo na swym łóżku, a potworne huśtanie głową w dół ustało. Ale czuł zapach śmierci i gdy otworzył oczy, ujrzał zbryzganego krwią ofiarnika, który zbliżał się do niego z kamiennym nożem w dłoni. Raz jeszcze udało mu się zamknąć oczy, jakkolwiek teraz wiedział już, że nie może zbudzić się, bo nie śpi, bo cudownym snem był tamten, absurdalny jak wszystkie sny, tamten, w którym przemierzał okrakiem na ogromnym owadzie z metalu obce ulice zadziwiającego miasta, przystrojone w czerwone i zielone światła, które paliły się bez płomienia i bez dymu²⁶⁹.

A więc to ta pierwsza rzeczywistość była snem? Świat przedstawiony, w którym motocyklista uległ wypadkowi, świat nam współczesny i bliski, pełen znanych nam dobrze realiów, opisany z tak intensywną dokładnością, który zdawał się wiernym do bólu obrazem pozaliterackiej przestrzeni miasta, szpitala, świat, który dominował w całej pierwszej części tekstu, który, byliśmy gotowi się założyć, działał się na jawie, teraz w zakończeniu opowiadania opisany jest słowami Moteka jako absurdalny sen. A właśnie w określeniach używanych przez mającego za chwilę umrzeć Indianina jest

²⁶⁷ Ibidem, s. 469–470.

²⁶⁸ Ibidem, s. 470.

²⁶⁹ Ibidem, s. 474.

znowu obecny znakomity realizm oddający rzeczywistość tamtego wymiaru czasu, w którym motocykl mógł bardzo prawdopodobnie być nazwany „owadem z metalu”. Bo tamten świat od pierwszej chwili, kiedy jeszcze nazwany był snem motocyklisty, przybliżany był z taką samą dozą prawdopodobieństwa, z taką samą pieczołowicie dopasowaną do tamtego punktu widzenia ilością szczegółów w obrazie odczuć, wrażeń, doznań.

A oba te niesłychanie realistycznie opisane światy łączy zupełnie nieprawdopodobna, wydawałoby się, niesamowita pętla czasu. Dokładniej mówiąc, łączy przede wszystkim dwa sny, dwie osoby, dwie jaźnie, dwa istnienia ludzkie opisane, każde z nich z całą złożonością myśli, doświadczeń i doznań zmysłowych. To, co się stało w momencie wypadku jest, jak to sobie półświadomie uzmysławia chory, mającący w gorączce, a jednak przytomny motocyklista, kiedy przywołuje w pamięci sam moment uderzenia i to, co wtedy się działo, jakąś „czarną dziurą” czasu/czasów, czasoprzestrzeni?

Ujrzał się ponownie w chwili, gdy wychodził z hotelu i wsiadał na motor. Kto mógł pomyśleć, że to się tak skończy? Usiłował przypomnieć sobie moment wypadku i ze złością stwierdził, że była tam jakby dziura, luka, której nie udawało mu się wypełnić. Pomiędzy uderzeniami a chwilą, w której go podniesiono, omdlenie, czy coś tam innego przesłaniało wszystko. Równocześnie czuł jednak, że ta dziura, ta pustka trwały wieczność. Nie, to nawet nie należało do sfery czasu, to było raczej tak, jakby w tej luce przemierzył bajeczne odległości. Wstrząs, gwałtowne uderzenie o bruk. Potem odczuł coś w rodzaju ulgi, wydobywając się z czarnej studni, gdy mężczyźni podnosili go²⁷⁰.

Konsekwencją tej właśnie chwili będzie magiczne zapętlenie dwóch poziomów czasu, dwóch osób, dwóch stanów świadomości tych osób. Zdecydowanie podkreślam tu użycie słowa **magiczne**. Bo jeśliby celem było tu tylko puszczenie wodzów fantazji, stworzenie fantastycznego obrazu zbudowanego z miraży rozhulanej wyobraźni, to po cóż by było tyle wysiłku wkładać w „zabezpieczanie” tego opisu, tej narracji, w tyle realistycznych detali, w tyle „furtok” otwartych dla tych, którzy chcą pozostać w racjonalnie funkcjonującym świecie, w linearnie biegnącym czasie? Oczywiście, że ten fragment też jest tworem wyobraźni autora, ale ten twór, ten obraz wymodelowany jest na maksymalnie realistyczną, w konwencji tradycyjnego realizmu, prezentację przemyśleń, intuicji, półświadomych wrażeń osoby po szoku, po wypadku, w gorączce, osoby, która mimo wszystko ciągle racjonalnie porządkuje swoje myśli, tak, żeby czytelnik nieprzyjmujący wersji, że stało się coś niesamowitego, mógł ją odrzucić, pozostać, póki się jeszcze da, w realiach medycznych: psychologiczne, neurologiczne, konsekwencje szoku, wypadku, gorączki.

²⁷⁰ Ibidem, s. 471.

A jednak dzieje się magicznie! I skończy się tak magicznie i niesamowicie, że trudno będzie uciec znowu do „bezpiecznej” przestrzeni czysto racjonalnego świata:

I w tym śnie nieskończenie kłamliwym również uniesiono go w górę, a ktoś zbliżył się do niego, z nożem w rękę, do niego, leżącego na wznak, do niego, leżącego twarzą ku niebu, z zamkniętymi oczami wśród ofiarnych stosów²⁷¹.

A więc w którym śnie jesteśmy? Który jest bardziej kłamliwy? Nie wiemy i mamy nie wiedzieć. Bo pozostanie na huśtawce takich wątpliwości jest warunkiem dobrego realizmu magicznego.

I tylko jednego możemy być pewni, że, tak jak w tytule, obaj: i motocyklista nam współczesny, i Motek sprzed setek lat, leżeli „w nocy twarzą ku niebu”.

Pozostawianie odbiorcy na huśtawce pomiędzy interpretacją racjonalną a zagadkową lub wręcz irracjonalną określiłam przed chwilą jako warunek dobrego realizmu magicznego, ale oczywiście jest to również obszar, który realizm magiczny dzieli z pewnymi odmianami dobrej literatury fantastycznej, zwłaszcza neofantastycznej²⁷².

Zatem, co przemawia za przynależnością tego opowiadania do realizmu magicznego, a co za określeniem go jako przykładu literatury neofantastycznej?

Za realizmem magicznym przemawia, po pierwsze, utrzymanie opisu rzeczywistości w konwencji realizmu tradycyjnie pojętego, a więc szczegółowe wyliczenie cech przybliżanych zjawisk, obfitujące we wszystkie możliwe detale, obraz świata przedstawionego ze szczególnym zwróceniem uwagi na doznania zmysłowe, w tym przede wszystkim wrażenia zapachowe i te dobrze znane, i te trudne do określenia dokładnie, a jednak szalenie silne, wręcz dominujące (zapach śmierci, zapach wojny). Do tej konwencji realizmu należy podkreślenie w tekście uwarunkowań medycznych, w tym zarówno podanie szczegółów dotyczących stanu motocyklisty po wypadku od strony fizycznej, jak też psychicznej, a w opisie odczuć Moteka dostarczenie nam informacji o jego wierzeniach, o obyczajach wojennych Azteków i Moteków, o rytuale składania ofiar, dokładny opis terenu, po którym porusza się Motek, itd. Za realizmem magicznym przemawia dominanta opisów realistycznych nad elementami wymykającymi się racjonalnemu, zdroworozsądkowemu opisowi świata. Wreszcie, *last but not least*, za realizmem

²⁷¹ Ibidem, s. 474.

²⁷² Na temat dyskusji nad definicjami fantastyki, fantastyczności, wahania czytelnika jako warunku odbioru literatury fantastycznej i związanymi z tym problemami – zob. też następujące teksty: R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Editions Galiard, Paris 1965; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. Du Seul, Paris 1970; S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria*, „Teksty” 1973, nr 5.

magicznym przemawia magiczna struktura czasu będąca integralną częścią całości świata przedstawionego, całości obrazu rzeczywistości – a więc: **mimesis rzeczywistości poszerzonej**. Rzeczywistości poszerzonej o to, co niesamowite, ale realne, czyli utwór sugerujący możliwość na razie niewytłumaczalnego zapętlenia ze sobą dwóch snów, dwóch poziomów czasu, dwóch stanów świadomości, jaźni należących do dwóch czasoprzestrzeni.

Za nazwaniem tego opowiadania literaturą fantastyczną przemawiałyby, w moim przekonaniu, dwa czynniki. Jeden to posłużenie się motywem snu, a dokładniej mówiąc, to, co niesamowite dzieje się we śnie, a to jest dosyć charakterystyczny dla tej literatury sposób na wprowadzenie elementów irracjonalnych, niepokojących, bo choć oddzielonych od strefy jawy, to niebezpiecznie blisko z nią sąsiadujących, a może jednak ingerujących w nią? Z tym, że już z tym stwierdzeniem można by dyskutować, bo właściwie to, co niesamowite w omawianym opowiadaniu Cortáзара, nie dzieje się we śnie, tylko w interakcji dwóch snów.

Drugim czynnikiem natomiast byłoby opisanie w tym opowiadaniu przypadku bardzo jednostkowego, wyjątkowego, nie związanego z jakąś grupą etniczną, wspólnotą i jej mitami czy wierzeniami²⁷³. Idę tutaj myślą za hipotezą, że realizm magiczny czerpie materiał do konstrukcji wątków niesamowitych z podświadomości zbiorowej uformowanej przez mity, wierzenia jakichś wspólnot, w przeciwieństwie do literatury fantastycznej, która używa indywidualnej podświadomości i strefy snu, względnie tajemniczych energii obecnych w miejscach odosobnionych, dziwnych, nawiedzanych przez duchy.

Wstępnie można by się więc zgodzić, że omawiane opowiadanie Cortáзара posiada pewne cechy charakterystyczne dla realizmu magicznego, a pewne typowe dla literatury fantastycznej, w jakiejś mierze tak jest, ale wydaje mi się, iż można też obronić tezę, że opowiadanie to tworzy nową formę, odmianę realizmu magicznego. Odmiana ta polegałaby na szczególnie mocnej integracji intensywnego stylu tradycyjnie realistycznego w opisie świata przedstawionego z niesamowitą, magiczną czasoprzestrzenią, która, przy całej swojej niesamowitości, może być w zgodzie z najnowszymi hipotezami naukowymi fizyków badających nowe możliwe konfiguracje wzajemnych relacji czasu i przestrzeni. Może być w zgodzie, co nie znaczy, że na pewno jest, ale nie można wykluczyć, iż zostanie kiedyś przez te nowe teorie czasoprzestrzeni wyjaśniona lub uprawdopodobniona.

²⁷³ To, że jeden z bohaterów jest Motekiem z czasów prekolumbijskich, nie ma tu istotnego znaczenia dla konstrukcji, ani dla przesłania całego opowiadania, dowiadujemy się i owszem o jego amulecie i pada imię jednego z bóstw (bogini), ale to nie z tego źródła płynie niesamowitość, te informacje są koniecznymi elementami urealniasjącymi postać Indianina w jego kontekście historycznym, a więc zupełnie nie mają funkcji magicznej.

Fizycy pracujący nad pogodzeniem teorii Einsteina i fizyki kwantowej proponują różne hipotezy dotyczące, między innymi, możliwości podróży w czasie i nowych wariantów struktur czasu. Oto jak mówi o tym jeden z astrofizyków:

(Pytanie: „Można będzie podróżować w czasie?”)

Odpowiedź:

– Jak wykazał Kip Thorne, ogólna teoria względności tego nie wyklucza. Muszą jednak być spełnione bardzo szczególne warunki. Nie wiadomo, czy materia gdziekolwiek we Wszechświecie takie warunki spełnia.

– Według mechaniki kwantowej, jeśli różne teorie mogą zaistnieć, są zgodne z tzw. równaniem Schroedingera, to dzieją się wszystkie. Wyobraźmy sobie eksperyment myślowy zwany „kotem Schroedingera”. Zamykamy kota w pudełku razem z atomem, który w każdej chwili może się rozpaść. Jeśli się rozpadnie, zarejestruje to detektor, który jest sprzężony z bombą. Ta wybucha i zabija kota. Powiedzmy, że mechanika kwantowa daje 50 procent szans na to, że atom się rozpadnie po półgodzinie, a więc po tym czasie w pudełku będzie coś, co jest superpozycją kota żywego i nieżywego.

(Pytanie: „W takim razie dopóki nie zajrzymy do środka, nie wiadomo, czy kot żyje, czy nie?”)

Odpowiedź:

– Jest jeszcze gorzej. Mogę się pogodzić z tym, że nie wiadomo, bo wielu rzeczy nie wiem. Problem w tym, że teoria kwantowa mówi, że ten kot na pewno i żyje i nie żyje. Jednocześnie i jedno i drugie. Nikt oczywiście nigdy kota w takim stanie nie zaobserwował. Nie możemy sobie nawet czegoś takiego wyobrazić. Natomiast atomy mogą pojawiać się w „moralnie równoważnych” stanach bez kłopotu. Dlaczego kot nie da się wpędzić w taki stan?²⁷⁴

Przytaczam tu rozważania astrofizyka troszkę z przymrużeniem oka, trochę dla samej urody językowej sformułowań przez niego użytych, trochę dla satysfakcji humanisty mogącego na chwilę ucieszyć się bezradnością i zagubieniem czy niepewnością przedstawiciela nauk tak zwanych ścisłych, ale też trochę na poważnie. Na poważnie na tyle, by przypomnieć, że definicje tego, co wchodzi w skład rzeczywistości i jej struktury, są definicjami ulegającymi zmianom i na przestrzeni historii badań naukowych wielokrotnie już rzeczy, zjawiska, prawa, uważane dotąd za niewzruszone, okazały się inne niż dotychczas sądzono i to w stopniu fundamentalnym. Nie można więc wykluczyć dużych zmian, jakie mogą się okazać konieczne do wprowadzenia także w rodzaje struktur czasu, czasów i czasoprzestrzeni. Ta jakaś nowa definicja czasu może w konsekwencji poprowadzić ku zredefiniowaniu rzeczywistości, a to, co powstanie, można będzie określić rzeczywistością poszerzoną, taką, w której pętla czasu zasugerowana w tekście Cortáзара będzie najnormalniejszym, najnaturalniejszym zjawiskiem na świecie. Zaiste nie byłby to pierwszy raz, kiedy intuicja, wyobraźniowe wycieczki myślowe, pisarza, malarza czy innego artysty zostają po wiekach

²⁷⁴ Wywiad z astrofizykiem prof. Wojciechem Żurkiem, „Gazeta Wyborcza”, 26.04.1996.

potwierdzone przez naukę. Dlatego tak podoba mi się użyte w stosunku do twórczości Cortáзара określenie: „przeczcucie innego porządku”²⁷⁵.

Kiedy używam w moich rozważaniach określenia **rzeczywistość poszerzona** jako ta rzeczywistość, która pojawia się w świecie przedstawionym tekstów realizmu magicznego, mam na myśli właśnie być może „superpozycję kota żywego i nieżywego”. Mam na myśli próbę definiowania realizmu magicznego jako **mimesis rzeczywistości poszerzonej** lub właśnie jako **przeczcucie innego porządku**.

Mając dalej na uwadze ten problem, wróćmy jeszcze do próby określenia części wspólnych i części odrębnych w obszarze, który pozostaje analogiczny i sporny w relacjach między realizmem magicznym a fantastyką. Może uda się doprecyzować pewne aspekty tego problemu, sięgając po podobny, a równocześnie kontrastowy w stosunku do opowiadania Cortáзара *W nocy twarzą ku niebu* tekst Jorge Luisa Borgesa *Dwudziesty piąty sierpnia* 1983.

Podobieństwo obu opowiadań polega na użyciu w obu tekstach pomysłu zapętlenia się dwóch snów i pozostawieniu zagadki: kto się śni komu, nierozwiązaną.

- Kto o kim śni? Ja wiem, że śnię o tobie, ale nie wiem, czy ty mnie wyśniłeś. Hotel w Adroque został zburzony przed wielu laty, dwadzieścia a może trzydzieści lat temu. Kto to wie.
- To ja jestem tym, który śni – odpowiedziałem wyzywająco.
- Nie rozumiesz, że najważniejsze jest to, aby się przekonać, czy tylko jeden człowiek śni, czy też dwóch śni o sobie.
- Ja jestem Borgesem i ja widziałem twoje nazwisko wpisane do książki i wszedłem na górę.
- Borgesem jestem ja i teraz umieram w domu przy ulicy Maipu²⁷⁶.

Tym jednym, który śni, lub tymi dwoma, którzy śnią o sobie, jest/są sam autor Jorge Luis Borges. Niesamowitość polega na symultaniczności dwóch poziomów czasu: Borgesa sześćdziesięcioletniego i Borgesa osiemdziesięcioletniego, a także, być może, na rozdwojeniu jednej osoby na dwie świadomości. Ten młodszy Borges spotyka tego starszego w obszarze snu / snów, poza który nie wychodzimy, mimo pozorów opisu jawy w pierwszych paru paragrafach:

Na zegarze małej stacyjki zobaczyłem, że minęła już jedenasta w nocy. Poszedłem w stronę hotelu. Czuję, jak tyle razy wcześniej, rezygnację i ulgę, które zawsze nas ogarniają na widok znanych miejsc. Szeroka brama była otwarta; posiadłość pogrążona w ciemnościach. Wszedłem do holu, gdzie blade lustra powielały architekturę salonu²⁷⁷.

²⁷⁵ Określenia użyła moja studentka Bogna Rosińska, jedna z współtworzących zajęcia o realizmie magicznym, które prowadziłam.

²⁷⁶ J.L. Borges, *Dwudziesty piąty sierpnia* 1983, [w:] *Pamięć Szekspira*, przekł. D. i A. Elbanowsky, Warszawa 1989, s. 9.

²⁷⁷ Ibidem, s. 5.

Pozorem, choć bardzo koniecznym konstrukcyjnie, jest nie tylko opis budynku, holu, ale ślad czasu linearnego (czas zauważony na zegarze). Ale ogromna większość opowiadania składa się z dialogu między dwoma Borgesami i liczy się tylko czasoprzestrzeń zapętlonych snów, w której się spotykają. Brak szczegółowego opisu miejsca i okoliczności tego spotkania jest sprawą istotną i silnie różniącą charakter tego opowiadania w porównaniu do utworu Cortáзара. Jest jasne, że dla Borgesa celem nie jest stworzenie jak najbardziej żywego, pulsującego obrazami odbieranymi przez wszystkie zmysły, literackiego odbicia świata zewnętrznego w jego formach materialnych. Jeśli celem jest mimesis, to mimesis świata myśli, tak, jak to zresztą jest najczęściej w prozie autora *Alefa*²⁷⁸.

Jądrym opowiadania Borgesa jest więc czasoprzestrzeń snu/snów i jej relacja do tożsamości śniącego i, co równie ważne, do jej opisu, do sposobu istnienia tej czasoprzestrzeni w literaturze, a jeszcze konkretniej, próba nazwania tych relacji. Oto, jak sam autor, będący też postacią w swoim opowiadaniu, stara się określić te relacje:

- Mój los będzie twoim; dane ci będzie nieoczekiwane objawienie pośród łaciny i Wergiliusza, i wtedy całkiem zapomnisz o tym dziwnym, profetycznym dialogu, który przebiega w dwóch czasach i w dwóch miejscach. Gdy ponownie go wyśniesz, będziesz tym, kim jestem, i będziesz moim snem.
- Nie zapomnę i zapiszę go jutro.
- Pozostanie w głębinach twojej pamięci, pod falami snów. Po jego zapisaniu będziesz sądził, że snujesz opowiadanie fantastyczne. Nie zdarzy się to jutro, zostało ci jeszcze wiele lat²⁷⁹. [podkr. moje – K.M.B.]

A więc sam Borges używa słowa „fantastyczne”, choć nie całkiem jednoznacznie, bo „będziesz sądził, że snujesz opowiadanie fantastyczne”, niemniej jednak „fantastyczne”, a nie magiczne. Warto tu przypomnieć, że, tak jak wspominałam we wprowadzeniu, Borges, kiedy chciał, używał słowa magiczny w stosunku do tekstów literackich i upominał się o miejsce magii w literaturze, na przykład w swoim eseju *Sztuka narracyjna i magia*.

Oba wyżej omawiane opowiadania (Cortáзара i Borgesa) zawierają zapętlenie dwóch snów pochodzących z dwóch różnych poziomów czasu. W obu tekstach to zapętlenie i czasoprzestrzeń, jaką ono tworzy, jest kluczowe. Ale, o ile dla Borgesa chodzi o samą zagadkę relacji między świadomością osoby, jedną z jednego etapu życia, a drugą z innego, a jej (tej świadomości)

²⁷⁸ W twórczości Jorge Luisa Borgesa wiele utworów stanowi literacki wariant eseju filozoficznego lub eksperymentów stanowiących próby stworzenia nowych sposobów istnienia dzieła literackiego, często metatekstualnych, autotematycznych – takie eksperymenty, między innymi z czasoprzestrzenią utworu literackiego, podróże intertekstualne są esencją jego pisarstwa i jego myśli wyrażonej poprzez strukturę utworów przez niego stworzonych, natomiast prawie nigdy nie mają to być utwory literackie służące realistycznemu odtwarzaniu świata pozaliterackiego.

²⁷⁹ J.L. Borges, *Dwudziesty piąty sierpnia* 1983, s. 15.

sposobem istnienia w zapisie literackim, o tyle, dla Cortáзара, celem jest zasugerowanie, poprzez magiczną strukturę czasu utworu literackiego, możliwości zagadkowego współistnienia symultanicznego dwóch świadomości, dwóch jaźni, dwóch osób z zupełnie innych odległych poziomów czasu i, owszem, na terenie ich snów, ale snów opisanych z całą maestrią perfekcyjnego stylu realistycznego, jakiej używa się do obrazów doświadczeń na jawie, a więc „przyszywając” sen do jawy, zapożyczając narzędzi opisu używanych do uprawdopodobniania, przybliżania świata zewnętrznego, pozaliterackiego. Sądzę, że dla Cortáзара w opowiadaniu *W nocy twarzą ku niebu* celem jest mimesis, tak jak dla wielkich realistów ze szkoły tradycyjnego stylu realistycznego, ale mimesis rzeczywistości poszerzonej, poszerzonej o niewyjaśnione jeszcze, ale możliwe inne struktury czasu, które na razie, z braku dokładniejszych terminów, nazywamy **magicznymi**.

Dziełem sztuki, ale nie sztuki literackiej, tylko filmowej, które wydaje mi się najbliższe temu opowiadaniu Cortáзара w swoim sposobie obrazowania magicznych czasoprzestrzeni, jest *Podwójne życie Weroniki* Krzysztofa Kieślowskiego. Oczywiście, że różne formy sztuki mają swoje metody kreacji, ale trudno nie zauważyć analogii w połączeniu perfekcyjnego realizmu tradycyjnie pojętego z elementami niesamowitymi, tajemniczymi, dotyczącymi zapętlenia w czasie dwóch osób, ich jaźni, ich świadomości. Pokrewna w obu utworach jest też delikatność, niedomówienie. Dlatego do obu dzieł można zastosować określenie „przecucie innego porządku”. Postacie z opowiadania Cortáзара i z filmu Kieślowskiego, czy we śnie, czy na jawie, mają przebłyski jakiejś intuicji, jakiegoś *déjà vu*, dotyczące siebie nawzajem, światów swoich świadomości zapętających się w sposób „niedozwolony” w czasie lineranym, z tą samą delikatną, ale robiącą silne wrażenie, sugestią, że jest to możliwe, że jest to równie realne, jak to, co dzieje się z nimi chronologicznie, na jawie, wedle reguł zdroworozsądkowego pojmowania rzeczywistości. W obu tych dziełach sztuki następuje równie mocne zakwestionowanie czasu linearnego jako jedynego możliwego, równie mocne i w takich samych aksamitnych rękawiczkach wykonane, bez zostawiania odcisków palców jednoznacznie fantastycznych, czy baśniowych, czy magicznych, czy wyłącznie psychologicznych, czy astrofizycznych wyjaśnień.

Wyjaśnień być nie może, bo jest to realizm magiczny i mamy pozostać niepewni, mamy mieć poczucie tajemnicy, ale rzeczywistej, i obaj artyści wkładają mnóstwo wysiłku w takie obrazowanie świata przedstawionego, żebyśmy mieli jak najsilniejsze wrażenie, że można go prawie dotknąć, albo chociaż musnąć lub poczuć jego zapach.

Twórczość Julio Cortáзара jest bogata i różnorodna, jest w niej miejsce na rozmaite rodzaje prozy i rzeczywiście duża część opowiadań należy

do literatury neofantastycznej²⁸⁰, ale opowiadanie *W nocy twarzą ku niebu* stanowi przykład oryginalnej, zdecydowanie rzadziej spotykanej, odmiany realizmu magicznego.

Parę stron wcześniej podałam roboczą definicję specyfiki tego utworu, a teraz dodam jeszcze tylko, że gdyby starać się zaznaczyć miejsce tego tekstu, tej odmiany, na osi wariantów tego nurtu i nurtów pokrewnych, to byłby to odcinek pomiędzy realizmem „czystym” a neofantastyką, ale bliżej tego pierwszego niż drugiego sąsiedztwa, i stanowiący taki rodzaj realizmu magicznego, który, nie sięgając po mity, wierzenia, czy inne formy podświadomości czy pamięci zbiorowej, prezentuje świat przedstawiony, który zawiera w sobie jakąś niesamowitość, jakąś zagadkę, istniejącą na równych prawach jak to, co da się wyjaśnić.

Kiedy używam tu określenia „oś wariantów tego nurtu”, nie odwołuję się do sposobu, w jaki posługiwał się sformułowaniem „oś” w swojej klasyfikacji fantastyki Tzvetan Todorov w swoim *L'introduction a la litterature fantastique*²⁸¹. Klasyfikacja Todorova, jakkolwiek przydatna do podzielenia na kategorie utworów z klasycznej literatury fantastycznej, a także do oddzielenia jej od literatury baśni, okazuje się zbyt sztywna, by pomieścić nowe odmiany fantastyki, a już zupełnie nie da się jej użyć w stosunku do twórczości Borgesa i Cortáзара. Zgadzam się w tej kwestii z opinią krytyczną wyrażoną przez Stanisława Lema w jego eseju *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria*²⁸².

Może też być tak, że w nie tak dalekiej przyszłości, kiedy nazwane już będą nowe rodzaje funkcjonowania czasu, będzie to tekst czysto realistyczny.



Chciałabym teraz podsumować ten rozdział poświęcony analizie magicznych struktur czasu w utworach z nurtu realizmu magicznego i jego pogranicza.

²⁸⁰ Zob. T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004, rozdz. *Dalszy rozwój fantastyki i neofantastyka: Julio Cortázar*, s. 195–211.

²⁸¹ T. Todorov, *L'introduction a la litterature fantastique*, Ed. Du Seuil, Paris 1970.

²⁸² S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria*, „Teksty” 1973, nr 5.

Literatura od zawsze, od początków swojego istnienia usiłowała zapanować nad czasem. Najczęściej były to próby odzyskania czasu już minionego lub zatrzymania, choć częściowo, biegu czasu, poprzez zakłęcie w kadrze tekstu tych chwil najbardziej ulotnych a najpiękniejszych. Zauważmy, że Marcel Proust nie był pierwszym, który wyruszył na „poszukiwanie straconego czasu”, gdzieś daleko w tle słychać choćby *Balladę o niegdyśszych śniegach*, (*La Ballade des dames du temps jadis*) innego Francuza, a przecież oprócz Villona i innych zadawało to samo pytanie „Mais ou sont les neiges d’antan” („Ale gdzież są niegdyśsze śniegi”) na tyle innych sposobów.

Historia literatury mogłaby wręcz nosić nazwę, jedną z wielu możliwych, walki z czasem. Momentami, wydawałoby się nawet, walki zwycięskiej – iluzja jakże bliska sercu tylu poetów, pisarzy, dramaturgów. Na tak wiele sposobów próbowano poprzez literaturę czas odzyskać, przywołać, spowolnić jego bieg, lub stworzyć czas własny.

Wspominanie, opowiadanie tego, co się wydarzyło, pieśnią epicką lub narracją w prozie, odtwarzanie pamięci poprzez obrazy, opisy historii rodów, ukazywanie różnorodnego odczuwania czasu przez różne osoby i pokolenia, uciekanie od czasu mijającego tu i teraz tworząc inne światy fantastyczne lub inne światy istniejące w dziele literackim, a więc mające swój czas, dający złudzenie, a może nie do końca tylko złudzenie, możliwości zamieszkania na czas lektury w niszy czasu utworu literackiego.

Nurt realizmu magicznego wpisuje się w tę odwieczną walkę z czasem poprzez struktury w taki czy inny sposób kwestionujące czas linearny jako jedynie słuszny i jako jedyny istniejący po to, by zasugerować możliwość istnienia innych form czasoprzestrzeni.

W omawianych przeze mnie w tym rozdziale utworach literackich można by wyróżnić następujące rodzaje funkcji spełnianych przez magiczne struktury czasu:



kwestionowanie czasu linearnego pojmowanego jako postęp cywilizacyjny (społeczny, edukacyjny, kulturowy) głównie poprzez podkreślanie o wiele mocniejszej siły koła wiecznie powracających iluzji, szczególnie tych dotyczących Nowego Świata (w tej kategorii mistrzem jest Alejo Carpentier)



podważanie czasu linearnego historycznego (też często tego odmierzającego wielkie, jakoby, sukcesy kolonizatorów) przez kreowanie koła struktur mitycznych, które też ulegają dekonstrukcji, a wieczny czas teraźniejszy utworu literackiego, dający schronienie narratorowi na czas jakiś, też okazuje się złudzeniem – analogicznymi, choć nierównymi jakościowo, twórcami prozy, w której magiczne struktury czasu miałyby spełniać takie właśnie funkcje są: Gabriel García Márquez, Christoph Ransmayr (z tych dwóch wyróżniałoby się szczególnie jakością swoich literackich wizji „ostatnich światów”: Macondo i Tomi), Olga Tokarczuk, w jakimś stopniu też Vikram Chandra



stwarzanie czasoprzestrzeni umożliwiającej „obecność nieobecnych”, przestrzeni, w której równocześnie mogą działać osoby żywe i umarłe z całej miasteczkowej wspólnoty, oczywiście też podważając tym samym czas linearny jako jedyny możliwy, składając poprzez polifoniczną narrację z odłamków głosów, szeptów, monologów i dialogów rzeczywistość będącą popękanym na mnóstwo fragmentów, ale jednak całym zwierciadłem sfragmentaryzowanego świata współczesnego; w tej konkurencji Juan Rulfo wydaje mi się autorem prozy najwyższej jakości, ale na pewno blisko tego nazwiska umieściłabym Louise Erdrich, Toni Morrison, których powieści omawiałam, tak jak i Rulfa w rozdziale o „obecności nieobecnych”, ale tutaj należy o tej funkcji ich twórczości przypomnieć



sugerowania możliwości istnienia zagadkowych czasoprzestrzeni, mimesis rzeczywistości poszerzonej ukazywanej poprzez pętle czasowe pozwalające symultanicznie działać zjawiskom z różnych poziomów czasu i doświadczanym przez świadomości różnych osób lub tej samej rozbitej na dwie percepcje z różnych momentów; w tej prawie czarnoksiężskiej sztuce najwyższa nagroda należy się Cortázarowi za opowiadanie *W nocy twarzą ku niebu*, a tuż za nim, prawie równorzędne miejsce dla mistrza Borgesa, ale już w stylistyce fantastycznej, w takiej odmianie jaką tylko on stworzyć potrafi.



Ostatnia podróż statku widmo
– Gabriel García Márquez
Cudowne miejsce, Jańcio Wodnik
– Jan Jakub Kolski
Podróż na dźwiękach
szamańskiego bębna – Ailo Gaup
Dzieci Północy – Salman Rushdie
List do znajomej w Paryżu
– Julio Cortázar
Błękitne tygrysy – Jorge Luis Borges
Sanatorium pod Klepsydrą
– Bruno Schulz
The Carpathians – Janet Frame
Brama Niebiańskiego
Spokoju – Shan Sa
Dukla – Andrzej Stasiuk

Rozdział V

Inne zjawiska niesamowite

Omawiane w poprzednich rozdziałach motywy lub struktury były charakterystyczne dla nurtu realizmu magicznego i występowały w wielu utworach, nawet jeśli te teksty pochodziły z różnych obszarów językowych i kulturowych. Wzajemne przenikanie się świata żywych i umarłych, metamorfozy ludzko-zwierzęce lub inne, magiczne struktury czasu i czasoprzestrzeni mogliśmy znajdować w większości dzieł przynależących do nurtu, który stanowi obiekt naszego zainteresowania. Teraz, zanim przejdę do konkluzji i podsumowań, chciałabym przedstawić krótki przegląd innych zjawisk niesamowitych, które występują w pojedynczych wypadkach, lub z nielicznymi analogiami, a które warto odnotować, gdyż uzupełniają obraz całości i pomagają w naszkicowaniu mapy występowania literackich przykładów percepcji świata na sposób realistyczno-magiczny.

Zacznę od opowiadania Gabriela Garcíi Márqueza *Ostatnia podróż statku widmo*, które zbudowane jest wokół niesamowitego zjawiska „ducha” transatlantyku, a równocześnie oryginalny sposób narracji i obrazowania świata przedstawionego otwiera możliwość różnych interpretacji. Całość opowiadania to jedno długie na dziewięć stron zdanie, poprzedzielane

tylko przecinkami, kończące się kropką dopiero na samym końcu tekstu. Sprawiać to może wrażenie techniki strumienia świadomości lub podświadomości, ale zaprzecza temu narracja w trzeciej osobie, z wyjątkiem paru wtrąconych w pierwszej osobie wypowiedzi o charakterze emocjonalnie naładowanych fragmentów zdań-wykrzykników („Teraz pokażę wam kim jestem...”, „i chodźcie go zobaczyć...”, „i tu go macie, skurwysyny...”). To, co się dzieje jest nam więc opisane nie przez samego chłopca, który odkrył statek widmo, ale dowiadujemy się bardzo dużo o jego osobie, a także o jego matce i ich pozycji w miasteczku.

Znajdujemy się na nienazwanej, ale typowej, sądząc po opisanych cechach charakterystycznych, wyspie na Karaibach, w równie typowej dla tych okolic miejscinie. Te cechy typowe to: tropikalna przyroda, tygiel wielorasowy i wielokulturowy, bieda, przemysłowcy, port pełen spelunek, dziedzictwo epoki kolonialnej, powodujące, między innymi, bierność, defetyzm i poczucie znajdowania się na końcu świata.

(...) i w ciemnościach płynął dalej ku kolonialnemu miastu po drugiej stronie zatoki, obwarowanemu przed piratami, ze starym niewolniczym portem i latarnią morską, której ponure snopy światła, co piętnaście sekund, przemieniały miasteczko w księżycowy obóz o świecących domach i ulicach z wulkanicznych pustkowi (...)²⁸³.

(...) w zaułkach portu niewolników, w ludzkim tyglu Karaibów (...), nie zatrzymał się nawet przy sklepach Hindusów, aby popatrzeć na wyrzeźbionych z jednego słoniowego kła mandarynów, ani nie wyśmiewał się z holenderskich Murzynów, siedzących w swych inwalidzkich wózkach, ani nie przestraszył się, jak zazwyczaj, miedzianoskórych Malajów, którzy świat cały objechali zwabieni chimera jakiegś tajemniczego spelunki, w której sprzedawano ciała czarnych jak węgiel Brazylijek, (...) póki noc nie zwała mu się na głowę z całym ciężarem gwiazd, a puszcza nie zapachniała słodko gardeniami i zgniłymi salamandrami (...)²⁸⁴.

Obszar Karaibów był bardzo dobrze znany autorowi nie tylko dlatego, że urodził się i wychowywał na wybrzeżu kolumbijskim, mającym bardzo podobny charakter i zasadniczo należącym do tegoż obszaru, a także gdzie był stały kontakt z tymi wyspami i tamże, między innymi, zdobywał ostrogi w zawodzie reportera, gdy długie lata był wysyłany w teren, by pisać reportaże. Znana mu była, co szczególnie ważne, nie tylko przyroda czy warunki ekonomiczne rejonu, ale mentalność tamtejszych mieszkańców, co pozwala mu stworzyć obraz literacki robiący bardzo wiarygodne i prawdopodobne wrażenie.

²⁸³ G. García Márquez, *Ostatnia podróż statku widmo*, [w:] *Opowiadania*, przekł. Z. Chałczyńska i C. Marroan Casas, Warszawa 1998, s. 304.

²⁸⁴ Ibidem, s. 307.

Kiedy chłopiec, bohater opowiadania, pierwszy raz jest świadkiem katastrofy statku widma, jest jeszcze dzieckiem:

(...) i choć był wówczas jeszcze dzieckiem, bez tego tubalnego głosu, ale za to z pozwoleniem matki na przysłuchiwanie się do późna na plaży nocnym harfom wiatru, pamiętał nadal, jak gdyby miał go stale przed oczami, że transatlantyk zniknął, gdy światło latarni padało na jego burtę, i pojawiał się znowu, kiedy minął go snop światła i w ten sposób był to pulsujący statek, który pojawiał się i zniknął, póki nie wpłynął do zatoki, gdzie niczym lunatyk zaczął szukać boi wskazujących portowy szlak, aż widać coś popsuło się w igłach busoli, bowiem zaczął dryfować ku rafom, wpadł na nie, rozleciał się na drobne kawałki i zatonął bez jakiegokolwiek odgłosu (...) ²⁸⁵.

W rok potem, znowu w marcu, kiedy widzi tę samą scenę, opowiada o tym matce, która raczej mu niedowierza, ale obiecuje czuwać z nim za rok o tej samej porze. Ale za rok dorastający do wieku męskiego chłopak jest już sierotą i tym razem nie wytrzymuje i biegnie obudzić całe miasteczko w środku nocy, żeby pokazać wszystkim statek widmo, co kończy się brutalnym pobiciem przez mieszkańców, którzy zresztą nawet nie sprawdzają czy statek widmo istnieje. Do tego momentu nie mamy żadnego potwierdzenia, czy chłopiec rzeczywiście widział statek widmo. Jemu samemu wydawało się za pierwszym razem i nie tylko, że mu się to przyśniło.

(...) iż nawet sam myślał, że to wszystko widać mu się śniło, a tym bardziej naza-jutrz, gdy zobaczył promieniujące wody zatoki i barwny rozgardiasz murzyńskich ruder na wzgórzach portu i łodzie przemytników z Gujany, ładowane niewinnymi papugami, których żołądki pełne były diamentów, i pomyślał, widać zasnąłem licząc gwiazdy i przyśnił mi się ten olbrzymi statek (...) ²⁸⁶.

Dowiadujemy się też, że chłopiec miał szczególne powody, by chcieć dokonać czegoś nadzwyczajnego i poprawić swoją fatalną pozycję w miasteczku. Jego sytuacja już od początku nie była nadzwyczajna, gdyż jako syn ubogiej wdowy zajmował bardzo niskie miejsce w hierarchii konserwatywnej, patriarchalnej wspólnoty. Ale po przedziwnej historii morderczego krzesła, które, jak przekonani byli mieszkańcy tej miejsciny, zabiło jego matkę, ale potem też cztery inne kobiety, nie tylko, że został już całkowitym sierotą, ale obarczonym wrogością tych, którzy obwiniali jego matkę o przyczynienie się do serii śmierci poprzez przywleczenie zabójczego fotela. Po pobiciu chłopiec pragnie za wszelką cenę odegrać się na swoich oprawcach i pokazać, że jest już prawdziwym mężczyzną. Kiedy mówi: „Teraz pokażę wam, kim jestem...” ²⁸⁷, czujemy, jak bardzo zależy mu na tym, by pochwalić się czymś szczególnym, i że wrażenie,

²⁸⁵ Ibidem, s. 304.

²⁸⁶ Ibidem, s. 305.

²⁸⁷ Ibidem, s. 304.

jakie mógłby zrobić statek widmo, pozwoliłoby młodemu człowiekowi zaistnieć w społeczności miasteczka. Zarówno jego marzycielska, nadwrażliwa natura, zwłaszcza gdy był jeszcze dzieckiem, jak i potrzeba zaimponowania czymś nadzwyczajnym, by zyskać poprawę swojej sytuacji, mogłyby łatwo prowadzić do wyobrażenia sobie niesamowitego zjawiska tak intensywnie, że sam w nie uwierzył. Te aspekty kontekstu całej historii wskazywałyby raczej na złudny, a nie realny charakter statku widmo, ale sprawa nie jest tak prosta.

Po pierwsze, kiedy widmo transatlantyku pojawia się kolejny raz, zostaje to opisane bardzo szczegółowo i jest to narracja w trzeciej osobie, a więc nie mamy do czynienia tylko z relacją subiektywną samego chłopca, a po drugie, zostają też przedstawione konkretne działania młodego człowieka, których konsekwencją jest rozbicie się statku, tym razem na oczach mieszkańców miasteczka:

(...) i z satysfakcją mógł zobaczyć niedowiarków gapiących się, z rozdziawionymi gębami na ten największy na tym i na tamtym świecie, utkwiony na mieliźnie na wprost kościoła, transatlantyk (...) ²⁸⁸.

Realność zjawy zostaje przedtem jeszcze podkreślona szczegółami przywołanymi przez sugestię zapachów, dźwięków, barw i bardzo konkretnych urządzeń, tak, jak to się dzieje w tradycyjnym opisie realistycznym:

(...) i słysząc było szcęk talerzy, czuć było z kuchni zapach sosu laurowych liści, z księżycowego pokładu dochodziły dźwięki trąbek orkiestry (...) ²⁸⁹.

(...) a transatlantyk nadal płynął za nim, z wszystkim co na swoim pokładzie dźwigał, ze śpiącym na lewym boku kapitanem, z wołami w śniegu swoich spiżarni, z samotnym chorym w swoim lazarecie, z osieroconą wodą w swoich cysternach ²⁹⁰.

Mało tego, nie tylko podkreślona zostaje coraz bardziej realność transatlantyku widma, ale wręcz zostaje ona przeciwstawiona nierealności samego miasteczka:

(...) skierował w stronę światła leżącego we śnie miasteczka, ten żywy, niezniszczalny statek, poprzez latarniane snopy, które teraz nie czyniły go niewidzialnym, lecz co piętnaście sekund obracały w aluminium, a tam już można było rozpoznać kościelne krzyże, nędzę domów, złudzenie (...) ²⁹¹.

Tym, który dokonuje „cudu” przemienienia widma transatlantyku w „niezniszczalny statek”, wyprowadzając go z fatalnego, przekłętego, punktu, w którym

²⁸⁸ Ibidem, s. 310.

²⁸⁹ Ibidem, s. 309.

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ Ibidem, s. 308.

zjawia okrętu dotąd zawsze zbaczała z kursu i rozbijała się, jest dorastający już chłopiec. Prowadzi statek widmo „niczym za uzdę” światelkiem zapalonym na swojej łódce i, oczywiście, jak to się dzieje, że dotąd znikający gdy padało na niego światło latarni, pulsujący transatlantyk, który płynął „dźwigając ze sobą własną ciszę, swoje własne puste niebo i własne martwe powietrze, swój wstrzymany czas”²⁹², przemienia się w potężny, żywy okręt, którego „ogromny stalowy kadłub zaczął ćwiartować ziemię”²⁹³ na oczach mieszkańców miasteczka, jest zagadką i ma nią pozostać. Jest to nam przedstawione, co ważne, jako absolutna tajemnica, nie do pojęcia dla samego chłopca:

(...) oszołomiony, pytając sam siebie, czy aby rzeczywiście nie śni na jawie, i to nie tylko teraz, ale i poprzednio, ledwo jednak skończył zadawać sobie to pytanie, gdy tajemnicze zdmuchnięcie zgasiło boje, od pierwszej po ostatnią, a gdy blask morskiej latarni minął, transatlantyk ukazał się ponownie (...) ²⁹⁴.

Gdyby w tekście miała być sugestia, że wyjaśnienie zagadki leży w nadwrażliwej naturze i wybujałej wyobraźni chłopca, który stwarza sobie sam obraz statku widma i obraz swojego magicznego działania, by zaistnieć jako młody mężczyzna, podziwiany i szanowany w społeczności miasteczka, nie byłoby równocześnie podkreślenia zdumienia i niedowierzania wobec tego, co się dzieje, obecnych (zdumienie i niedowierzanie) w opisie reakcji samego młodego człowieka.

A więc tajemnica ma pozostać tajemnicą z gatunku opowieści o Trójkącie Bermudzkim? Zasadniczo jesteśmy gdzieś blisko, choć bez nazwy wyspy nie można tego określić, ale nie ma żadnych napomknień, że osławiony i wykorzystywany przez poszukiwaczy taniej sensacji obszar ma z tą tajemniczą sprawą cokolwiek wspólnego. Natomiast, rozważając różne tropy obecne w tekście mogące mieć istotne znaczenie dla interpretacji całego opowiadania, w tym związanego integralnie z całością niesamowitego zjawiska statku widmo, warto przywołać epizod morderczego krzesła, o którym na razie tylko wspomniałam raz, bez szczegółów, a który to, moim zdaniem, pełni ważną funkcję:

(...) wyścielane krzesło z czasów Francisa Drake, zakupione przez nią na licytacji Turków, na którym tej samej nocy, chcąc odpocząć, usiadła, wzdychając, o mój biedny Holofernesie, gdybyś wiedział, jak dobrze się o tobie myśli, siedząc na tym pluszu i pośród tych brokatów niczym na królewskim katafalku, ale im więcej wzywała zmarłego męża, tym bardziej krew jej bulgotała w sercu, przemieniając się w gęstą czekoladę, jakby nie siedziała, a biegła cała dygocąc i z pełnym ziemi oddechem, aż wrócił nad ranem i zastał zmarłą w fotelu, ciepłą jeszcze, ale już w połowie zgniłą

²⁹² Ibidem, s. 309.

²⁹³ Ibidem, s. 310.

²⁹⁴ Ibidem, s. 308.

jakby od ukąszenia żmii, tak samo jak cztery następne kobiety, zanim mordercze krzesło nie zostało rzucone w morze, bardzo daleko, by nikomu już nie mogło zaszkodzić, (...) i tak musiał przyzwyczaić się do swej nędznej sierocej codzienności, wytykany przez wszystkich palcami jako syn tej wdowy, która przywlokła do miasteczka ten tron nieszczęścia (...) ²⁹⁵.

Sam moment śmierci wdowy opisany jest w sposób, który można odczytać jako w miarę racjonalny: silne emocje spowodowane przywoływaniem wspomnienia zmarłego męża przyczyniają się do zawału serca. Jednak w dalszej części nazwanie krzesła, na którym siedziała, „morderczym” i podkreślenie głębokiego przekonania całej wspólnoty, że to ono zabiło cztery następne kobiety, prowadząc do konieczności wyrzucenia go, by nie zabiło następnych osób, świadczy już o zupełnie innym charakterze całej sprawy. Mamy tu wyraźnie do czynienia z magicznym myśleniem mieszkańców miasteczka, myśleniem (a może lepiej „kojarzeniem emocjonalnym”) napędzanym zabobonnym lękiem. Przywołana w powiązaniu z morderczym krzesłem postać Francisca Drake kojarzy się z okresem ciągłych krwawych napadów piratów, których wspomnienie nawet po paruset latach wywoływało przerażenie i prowadziło do reakcji irracjonalnych, ale, przede wszystkim, chodzi o przybliżenie mentalności członków tej społeczności. Niezależnie od tego, jakie wydarzenia historyczne czy legendarne mogły zadziałać jako katalizator reakcji panicznych (wyrzucenie krzesła), mieszkańcy miasteczka są pokazani jako ludzie, którzy kierują się zabobonami i lękiem przed jakimiś ciemnymi siłami, nienazwanymi, ale groźnymi, którym lepiej się nie narażać. Chociaż, teoretycznie, coś takiego jak „mordercze krzesło” mogłoby bardzo spodobać się surrealismom i wtedy byłoby przykładem groteskowego, absurdałnego świata, w którym krzesło może zabijać człowieka, który na nim siądzie, epizod pasujący do „teatru okrucieństwa” Antonin Artaud, ale tutaj opis tego zdarzenia jest częścią obrazu myślenia magicznego członków takich społeczności, do którego to obrazu pasować też będzie statek widmo. García Márquez w wielu swoich opowiadaniach tworzy taki właśnie kontekst dla opisywanych zjawisk niesamowitych, choćby w omawianym przeze mnie w rozdziale III tekście *Bardzo stary pan z olbrzymimi skrzydłami*. Ciekawe, że ten sam autor w zbiorze *12 opowiadań tułaczkich*, które wszystkie dzieją się w Europie, kreuje dla niesamowitości klimat zupełnie inny. Bohaterowie, którym przytrafiają się rzeczy przedziwne, są całkowicie pojedynczy i w tle nie ma żadnych wspólnot czy społeczności, a charakter tych utworów jest o wiele bliższy fantastyce czy neofantastyce. Natomiast sugestii istnienia statku widmo towarzyszy obraz mentalności ludzi, którzy z niesamowitością są zżyci, akceptują ją jako część rzeczywistości funkcjonującą na takich samych prawach jak namacalna rzeczywistość

²⁹⁵ Ibidem, s. 306.

fizyczna. Czy dzieje się tak, gdyż żywe są tam jeszcze pozostałości po religiach animistycznych afrykańskich przywiezionych przez niewolników (Voodoo, Santeria), czy też po prostu z powodu specyfiki wyizolowanych miejsc prowincjonalnych, zamieszkałych przez ludzi mało wykształconych i bardzo jeszcze lękowo i irracjonalnie interpretujących otaczającą ich rzeczywistość? Jedno może być połączone z drugim, razem tworząc klimat dla magicznego myślenia, które García Márquez uważał za typowe dla mieszkańców swoich rodzimych okolic nawet tam, gdzie tak jak w wypadku jego rodziny i rodzinnej miejscowości nie było żadnych bezpośrednich powiązań z afrykańskimi wierzeniami.

Bardzo istotne jest jednak to, że pisarz kolumbijski nie dystansuje się wobec tego magicznego myślenia, nie tylko nie ukazuje go krytycznie, ale używa właśnie stylistyki realizmu magicznego, by zasugerować tajemniczą możliwość zdarzania się rzeczy niesamowitych. Najlepiej chyba pokazać wyraźniej specyfikę takiego podejścia, jakie stosuje García Márquez poprzez kontrast z tekstem, w którym opisane jest magiczne myślenie danej wspólnoty przez narratora, który wyraźnie dystansuje się, i z zewnątrz, chłodno, acz znakomicie, prezentuje nam obraz takiej mentalności. Zacytuję tu, właśnie tytułem kontrastu służącego „podświetleniu” pozycji narratora w opowiadaniu Garcíi Márqueza, fragment powieści Sandora Marai *Krew Świętego Januarego*, gdzie, mówiąc o mieszkańcach ubogich dzielnic Neapolu, narrator tak określa ich stosunek do zjawisk niesamowitych: „Ci ludzie tutaj, w okolicy, możliwość nadprzyrodzonego uważali za coś powszedniego”²⁹⁶.

W wielu miejscach powieści przedstawione są przykłady magicznego myślenia i synkretycznej religijności (katolickie i pogańskie wierzenia i obrzędy zmieszane), zarówno w codziennej obyczajowości rybaków neapolitańskich, jak i innych mieszkańców tego miasta i ich stosunku na przykład do lokalnych świętych, ale zawsze opisane z zewnątrz, bez żadnej sugestii rzeczywistego dziania się zjawisk niesamowitych:

Szanowali morze, ale nie bali się go. Ludzie byli z nim spoufalerzeni, modlili się do niego słowami prastarej, pogańskiej modlitwy, którą z zabobonnym lękiem przekształcali na sposób katolicki, ponieważ jednocześnie bali się Posejdona, dawnego boga mórz i oceanów, oraz świętych nowej religii, którzy złościли się z powodu takiego pogaństwa²⁹⁷.

Wszyscy byli zgodni co do hipotezy, że święci czynią cuda. Ale i świętym zbyt nie ufali. Bieda, gdy jest zadomowiona – nie ufa nikomu i niczemu. Wszelako cud, jako jedna z możliwości rozwiązania kwestii powszechnej beznadziei, był nieodłączną częścią ich życia. Cud mógł być zwyczajny, powszedni, ale i skomplikowany, ciem-

²⁹⁶ S. Marai, *Krew Świętego Januarego*, przekł. F. Netz, Warszawa 2006, s. 289.

²⁹⁷ Ibidem, s. 158.

ny, tajemniczy. Byli wszak neapolitańczykami, dlatego ostrożnie wchodzili w układy ze swoimi świętymi²⁹⁸.

Narrator opisuje magiczne myślenie ubogich mieszkańców Neapolu, równocześnie wyjaśniając dokładnie jego genezę, zarówno ekonomiczną, jak i historyczną i psychologiczną, a więc sceptycznie oceniając jej charakter i raczej nie otwierając możliwości interpretacji dopuszczającej realność zjawisk niesamowitych, w które wierzą owi ludzie, których skądinąd darzy sporą sympatią.

Ale czy rzeczywiście trzeba wyprawić się aż na Karaiby, żeby spotkać przykłady magicznego myślenia stwarzające odpowiedni kontekst dla percepcji świata na modłę realizmu magicznego? Myślę tu zwłaszcza o znajdowaniu obrazów literackich nieco analogicznych rodzajów małych miejscowości, odległych od centrów życia wielkomiejskiego, trochę na uboczu, gdzie życie płynie bardzo powolnym tempem, gdzie wierzenia religijne są gęsto przeplatane rozmaitymi przesadami i zabobonami, a podświadomość zbiorowa ma jeszcze jakieś, choćby wątle, powiązania z źródłami mitów i baśni. A konkretnie przychodzi mi na myśl nowele Jan Jakuba Kolskiego, które posłużyły mu do tworzenia filmów, w obu wypadkach (teksty i filmy) zawierające elementy realizmu magicznego. Wydaje mi się, że rodzaj mentalności, a w szczególności takiej, która opiera się na myśleniu magicznym, opisana czy pokazana poprzez odtworzenie środowiska wsi lub małych miasteczek, których mieszkańcy dalej postrzegają świat jako integralnie zawierający w sobie zjawiska niesamowite, niewyjaśnione i mogące mieć charakter nadprzyrodzony, nie jest wcale tak różny od obrazu takich miejsc i takiej percepcji, jaką znajdujemy w niektórych utworach Gabriela Garcíi Márqueza, w tym w *Ostatniej podróży statku widmo*. Myślę o *Cudownym miejscu* i o *Jańciu Wodniku*. W obu tych nowelach zjawiska niesamowite (stygmata Grażynki, magiczna woda z leśnego stawu, która je usuwa, duch białego konia koło spalonej karczmy, krzyż, który zapada się sam w ziemię, woda biegnąca do góry, świński ogonek synka Jańcia, kłątwa dziada za zły uczynek Sochy, który „odpryskiem” trafia w Jańcia) są przykładami synkretycznej religijności i magicznego myślenia, to, co razem z tego powstaje, jest mieszanką chrześcijaństwa, możliwe, że jeszcze bardzo starych dawnych wierzeń pogańskich i całkiem współczesnych zabobonów. Zagadkowe wydarzenia nie zostają wyjaśnione i opisane są w stylistyce realizmu magicznego (to, co niesamowite opisane jako integralna część opisu całej rzeczywistości przedstawionej w utworze), ale z bardzo silnym akcentem postawionym na obyczajowość, wierzenia, mentalność mieszkańców Popielaw, w których to wszystko się dzieje. W *Jańciu Wodniku* widać zapożyczenia ze *Stu lat samotności* (świński ogonek dziecka, pięć lat przesiedziane przez Jańcia pod drzewem), może zapożyczenia nie są adekwatnym słowem,

²⁹⁸ Ibidem, s. 94.

może raczej przetworzenia motywów z zaadaptowaniem ich do kontekstu polskiego „Macondo”, a więc analogia w sposobie tworzenia pewnej odmiany realizmu magicznego jest chyba świadomie zbudowana? Byłaby to przede wszystkim, wydaje mi się, analogia w podkreślaniu znaczenia funkcji myślenia magicznego, obecnego jeszcze w bardzo specyficznych miejscach, jako warunku koniecznego do zaistnienia kontekstu dla zjawisk niesamowitych, dla takiej ich percepcji.

O ile myślenie magiczne w opowiadaniach Kolskiego ma wyraźnie charakter synkretyczny, o tyle w następnym utworze literackim, jaki chciałabym tu przywołać, myślenie magiczne jest wyrazem wierzeń i mitów jednej konkretnej grupy etnicznej, a mianowicie Saamów, nazywanych również, poza Skandynawią, Lapończykami, zamieszkujących północne rejony Norwegii, Szwecji, Finlandii i Rosji. Chodzi o powieść norweskiego pisarza pochodzenia saamskiego, Ailo Gaupa *Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna*.

Zjawiska niesamowite opisane w tym tekście stanowią równoprawną z wszystkimi innymi elementami część świata przedstawionego przybliżoną nam przez stylistykę realizmu magicznego. Sam Ailo Gaup jest norweskim Saamem, dla którego odnalezienie na nowo kultury, w której się urodził, staje się najważniejszą sprawą w życiu. W posłowie tłumaczki, Marii Sibińskiej, do *Podróży na dźwiękach szamańskiego bębna* znajdujemy następujące informacje o pisarzu:

Gaup urodził się w 1944, w północnonorweskim Finnmarku, w pobliżu Kautokeino. Wkrótce po urodzeniu krewni zmusili samotną matkę do porzucenia dziecka, a po kilku latach pobytu w sierocińcu chłopca zaadoptowali obcy z południa Norwegii. (...) Swoje dzieciństwo wspomina Gaup jako bolesne bytowanie wśród nieprzychylnych mu ludzi. Poddany procesowi wynaradawiania, stracił kontakt z konstytuującą jego tożsamość kulturą. A jednocześnie nie potrafił odnaleźć się na nowym gruncie. Nie znał na tyle języka naturalnych rodziców i krewnych, by stał się dla niego językiem ojczystym, norweski natomiast często nie przystawał do świata, do którego postanawia powrócić²⁹⁹.

Natomiast sam pisarz tak opisuje uświadomienie sobie swojego wyobcowania rodzinnego i kulturowego:

W świecie saamskich legend istnieje coś, co nazywane jest „eappaaraś”. Kiedy po raz pierwszy usłyszałem o „eappaaraś”, poczułem, że to ma coś wspólnego ze mną. Eappaaraś to dusze dzieci pozostawionych na pustkowiu, by umarły. Dzieci rodzonych we wstydzie. Nieochrzczonych. Co dziewięćdziesiąt lat można usłyszeć, jak w ciemności na widdzie płaczą bezimienne dusze. Jeśli do namiotu wleci pardwa ze złamanym skrzydłem, to wiadomo, z czym się ma do czynienia. (...) Urodziłem się

²⁹⁹ M. Sibińska, posłowie do: A. Gaup, *Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna*, przekł. M. Sibińska, Gdańsk 2004, s. 241–242.

na wierzchołku góry, w pobliżu wielkich rozpadlin. Była sama. Dlaczego tam właśnie poszła? Co jej tak naprawdę chodziło po głowie? Nigdy się nie dowiedziałem. Nigdy nie ośmieliłem się zapytać. Dużo myślałem o „eapparaś”³⁰⁰.

Bardzo podobne praktyki wynaradawiania i „cywilizowania” na siłę, poprzez przymusowe kształcenie w szkołach z internatami, odebrawszy rodzicom dzieci, lub zmuszając do oddania do adopcji, stosowano na przykład w Australii wobec Aborygenów i w Kanadzie wobec Indian Cree i Inuitów (Eskimosów), nie w XIX wieku czy wcześniej, tylko w połowie XX. W roku 2008 mogliśmy odnotować oficjalne przeprosiny premiera Australii i premiera Kanady za takie właśnie postępowanie rządów, przeprosiny skierowane do żyjących jeszcze a poszkodowanych przedstawicieli tych rdzennych dla obu krajów grup etnicznych. Co prawda w wypadku Ailo Gaupa zmuszenie matki do oddania dziecka do sierocińca, a potem do adopcji zdaje się, że było skutkiem presji wywieranej przez innych członków wspólnoty saamskiej, ale ta wspólnota podlegała silnym naciskom rządowym i kościelnym, a poza tym wiadomo, że takie programy rządowe istniały też w Norwegii, choćby stąd to wiemy, że obecnie istnieją regulacje kompensacji krzywd w ten sposób wyrządzonych, które parlament norweski ustanowił w roku 2004.

Poszukiwaniu swoich kulturowych korzeni poświęcił Ailo Gaup mocno autobiograficzną powieść *Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna*, wydaną po norwesku w 1988, a napisaną w bardzo oryginalnym wariacie stylistyki realizmu magicznego. Klasyczny dla realistycznej powieści tradycyjnej narrator występujący w trzeciej osobie, wszechwiedzący i można by dodać „wszechwidzący”, gdyż widzi równie ostro zjawiska nadprzyrodzone, jak i przyrodzone, opisuje nam podróż głównego bohatera, Jona, i jego towarzyszek, Lajli, która też pochodzi z tej samej grupy etnicznej, zarówno tę podróż fizyczną na północ Norwegii w kierunku terytoriów saamskich, jak i podróż duchową, w poszukiwaniu kultury, wierzeń i mitów swojego plemienia, od którego został odcięty w dzieciństwie. Zdarzenia z obu podróży przeplatają się bez zmiany sposobu opisu, ton jest rzeczowy i konkretny z płynnym przejściem i powstającą sugestią równej realności obu wymiarów: ziemskiego widzialnego dla wszystkich i nadprzyrodzonego widzialnego tylko dla posiadających choć część wiedzy szamańskiej.

Tej właśnie wiedzy i mogącej z niej wynikać mocy poszukuje Jon. Pierwsze sygnały, że powinien jej szukać, otrzymuje w powtarzającym się wielokrotnie śnie, w którym obrazowane to jest przez bęben szamański o wielkiej potędze:

Jon pamiętał wyraźnie pierwszy sen. Wynurzył się on ze słonecznego królestwa światła i ognia, spoza snu. Na liżących językach ognia unosił się bęben, niczym łódź

³⁰⁰ Ibidem, s. 242.

na falach. Był to bęben drewniany, w kształcie czary, ozdobionej żywymi ornamentami. Zdziwiał, że bęben nie zajął się ogniem i nie spłonął.

Następnej nocy bęben znowu przybył z królestwa światła i ognia. Tym razem Jonowi ukazała się skóra bębna. Na skórze namalowane były tajemne symbole i znaki. Wiele z nich rozpoznawał, między innymi znak Boga Słońca, czworokąt z wychodzącymi z rogów wiązkami promieni.

Trzeciej nocy w membranę uderzał młoteczek, tak jakby bębna używał szaman, „noaidi”. Najpierw brzmiało to jak grzmot nad widdą. Potem jak bicie wielkiego serca. Z serca wydobywała się obca melodia, która równocześnie wydawała się znajoma. Dojrzał zarysy twarzy wokół ognia rady, daleko, daleko, stąd, w innym czasie, który jednak był tuż obok. Miał wrażenie, że szaman, bęben, ogień rady i krąg plemienny tkwią w jego głowie³⁰¹.

Później jednak Jon przypomniał sobie, że naprawdę pierwsze „spotkanie” z bębniem szamańskim miał całkiem na jawie, w czasie podróży na północ, wiele lat wcześniej:

To było wiele lat temu na Północy. Pewnego zimowego wieczoru wszedł do jakiegoś domu. Ludzie siedzieli cicho w kuchni, nie padło ani jedno słowo. Z pokoju za kuchnią dochodziło owo monotonne bębnienie. Usiadł na krześle i słuchał. On też się nie odezwał. Coś się wówczas stało, głośny trzask. Myślał najpierw, że pękła krokiew. Ale zarówno dach, jak i krokwie były całe. Dach się jednak otworzył. A on uniósł się przez otwór, ku gwiazdom. Minął je i znalazł się w ciemnym tunelu, którego nigdy przedtem nie widział.

„Noaidi” był niskim, tęgim mężczyzną o czarnych włosach. Przeszedł przez kuchnię tuż obok niego, z bębniem pod pachą. Jon dostrzegł kawałek uchwytu i czary. Był na niej wyrzeźbiony znak, który zaczął się żarzyć w półmroku kuchni. Potem żarzący się znak słońca odłączył się od drewnianej czary i wniknął w Jona jak strzała światła.

Jednocześnie mężczyzna zatrzymał się na moment i zanim zniknął, rzucił na niego zaciekawione, badawcze spojrzenie.

Jon był oszołomiony wydarzeniami, dachem, który się otworzył, symbolem słońca, który w niego wniknął, i badawczymi, utkwionymi w niego oczami mężczyzny. Był przekonany, że wszyscy obecni zwrócili na to uwagę. Ale tu spotkała go niespodzianka. Nie zauważono niczego niezwykłego. To, co się zdarzyło, przeznaczone było tylko dla jego oczu³⁰².

Mamy więc zdumienie i oszołomienie Jona zjawiskami niesamowitymi, które jednak są nam potwierdzone przez narratora („to, co się zdarzyło”) i równocześnie podkreślenie wyjątkowości Jona, jego szczególnych możliwości, uzdolnień, lub wręcz jakiegoś „wybrania” go do specjalnej roli przez siły nadprzyrodzone, których to działań inni obecni nie dostrzegali. Ta wyjątkowość narazi go na niebezpieczeństwa, ale też w niektórych momentach

³⁰¹ A. Gaup, *Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna*, s. 5.

³⁰² Ibidem, s. 11.

otoczony zostanie szczególną opieką. Zarówno niesamowite zjawisko swego rodzaju teleportacji, którego doświadczył, jak to opisane jest w powyższym fragmencie tekstu, jak i inne zadziwiające zdarzenia, jak podróż w uchu renifera, Nosiciela Słońca, relacjonowana później, przeplatają się z rzeczowymi opisami wszystkich codziennych zjawisk i czynności przedstawionych w tekście. Oto, jak opisany jest moment, w którym spotyka Jona po raz pierwszy groźny atak ze strony źle życzącego mu, zawistnego o jego specjalne uzdolnienia, szamana lub sił mu podległych.

Gdy opuścili samochód i rozpalali ogniska, wiał ożywczy wiatr. Teraz w kubkach nie było już kawy, żar wygasł, a powietrze znieruchomiało.

– Tak tu cicho. – Drgnął na dźwięk swego głosu.

– Podoba mi się – powiedziała.

– Zrobiło się martwo i nieprzyjemnie.

– Pochłodziło – odparła.

Lajla zeszła do samochodu. Jon został jeszcze na chwilę. Usłyszał, że zatrzasnęła za sobą drzwiczki.

Właśnie wtedy, niczym echo trzaśnięcia, doszedł go inny głos, przypominający bardzo wysoki gwizd. Odwrócił się w stronę skąd dobiegał dźwięk, dostrzegł coś co nadpływało ponad wzgórzem w jego stronę. Punkt ten nieprzyjemnie szybko zmienił się w czarną postać z olbrzymią głową. Z dużych ust wystawała rura. Otwór był wystarczająco szeroki, by go wessać. Stał jak skamieniały, a tymczasem rura została wycelowana w niego.

Wówczas u jego stóp zakumkała żaba. Jon odskoczył w bok. Widmo rozplynęło się. Niebezpieczeństwo minęło. A żaba znikła niczym srebrny punkt w świetle księżyca oświetlającego wzgórze.

Poszedł w stronę samochodu, nie oglądając się za siebie. To był stary sposób. Nie oglądać się za siebie, cokolwiek by się słyszało czy czuło.

Musiał się uspokoić, dojść do siebie. Usiadł, oparłszy się plecami o skalną płytę, spoglądał na widde³⁰³.

Charakter opisywanego zdarzenia jest tak niesamowity, że można by mieć wrażenie, że jesteśmy w środku bajki, zwłaszcza moment „ostrzeżenia” czy „sygnału” danego przez żabę, która znika, ale ani styl ani cały kontekst nie jest w żadnym wypadku z baśni wzięty. Po chwili rozmowy, Lajla, próbuje nawet znaleźć jakieś mniej więcej prawdopodobne, „racjonalne”, wyjaśnienie tego niesamowitego zjawiska:

– Tutaj w górach Niemcy ponieśli swą pierwszą porażkę. Ten, którego widziałeś, to pewnie upiór z czasów wojny – orzekła Lajla.

– To nie był żaden martwy żołnierz. To było coś zupełnie innego³⁰⁴.

³⁰³ Ibidem, s. 7–8.

³⁰⁴ Ibidem, s. 8.

Towarzyszka Jona próbuje więc rozbroić napiętą atmosferę humorem, ale na nic to się nie zdaje i zarówno Jon, jak i ona sama boją się realnego niebezpieczeństwa.

- Co? – spytała.
- Nad wzgórzami przeleciał zabójca.
- A niedźwiedzie nie przestraszyły cię?
- Wyściubiły tylko nosy spod ziemi.

Trzymała jego twarz w dłoniach. Pocałowała go lekko w oczy, w czoło. Najpierw, aby całować to, co ujrzał. Potem zrozumiała, że robiła to również, aby uspokoić siebie samą. Było zimno. Miała przeczucie, że coś nastąpi, coś niebezpiecznego, i że to się właśnie zaczęło³⁰⁵.

Trzeba też od razu zaznaczyć, że w tekście nie ma w żadnym momencie najmniejszej nawet sugestii, że Jon mógłby cierpieć na jakieś zaburzenia psychiczne, jak to bywa, kiedy twórca tekstu pragnie zasugerować, że niesamowite zjawiska dzieją się li tylko w głowie bohatera, chorego człowieka. Wręcz przeciwnie, portret Jona jest portretem osoby spokojnej, zrównoważonej i zasadniczo używającej logicznych sposobów rozumowania, równocześnie wrażliwej na cały świat mitów i wierzeń Saamów, którego to świata poszukuje i który pragnie nie tylko rozszyfrować, ale stać się jego aktywnym uczestnikiem. Ma być kimś wyjątkowym, bo tylko ktoś szczególnie uzdolniony może zostać szamanem, którym Jon pragnie zostać, posiadłszy odpowiednią wiedzę, ale jego doświadczanie zjawisk magicznych jest opisane jako bardzo realne. Jednym ze sposobów potwierdzenia ich realności są przypadki współuczestnictwa, nawet jeśli nie w pełni świadomego, w tych doświadczanych zdarzeniach niesamowitych Lajli, pochodzącej z tego samego plemienia. Specjalny rodzaj pieśni mogącej dać siłę magiczną zwany „joikiem” towarzyszy (właśnie śpiewany przez Lajlę), teleportacji połączonej z podróżą Jona, który chroni się w uchu renifera:

Była noc. Leżał na posłaniu w gammie. Drzwiczki pieca były otwarte, polana trzaśkały. Lajla joikowała w półmroku. Znów stał się czymś lżejszym od powietrza, czymś, co oderwało się od leżącego na łóżku ciała i uniosło w górę. Samiec renifera spoglądał na niego błyszczącymi, żółtymi oczami. Jon wylądował na jego grzbiecie. Sierść była czarna, poroże olbrzymie. Trzymał się mocno rogów, a zwierzę pokłusowało. Stopniowo nabierało szybkości, Jon nie mógł się utrzymać.

- Wskocz w moje ucho – powiedział renifer.
- Zrobił tak. Siedział teraz bezpiecznie i wygodnie.
- Dokąd jedziemy? – zawołał w ucho renifera.
- Zobaczysz.

³⁰⁵ Ibidem, s. 8–9.

Zwierzę biegło w stronę górskiego szczytu. Gdy osiągnęło wierzchołek, zaczęło wznosić się w powietrze, coraz wyżej i wyżej. Minęli wysokie drzewa i kierowali się ku słońcu. Jon zobaczył, że wielki biały renifer dźwiga słońce na swoich rogach. Nagle odezwał się do Jona.

– Wezwałem Cię – rzekł Nosiciel Słońca.

Nie docierał już do niego joik Lajli, lecz usłyszał, gdy skończyła. (...) Lajla nigdy przedtem nie słyszała tego joiku. Joik wyśpiewał się sam³⁰⁶.

Są w tym fragmencie wyrażone i wierzenia (mity) Saamów (renifer – Nosiciel Słońca na swoich rogach), i elementy rytuału szamańskiego: joik, który może wprowadzić w trans i teleportacja w czasie tego transu. To Jon przede wszystkim doświadcza przeżyć magicznych, przyswajając coraz pełniejszą wiedzę szamańską, ale Lajla też momentami staje się wspierającym go „medium”, na przykład przez joikowanie, albo mogąc wyjaśnić kim były postacie z wizji Jona, dzięki powiązaniu z widzianymi przez nią osobami jej przodków, którzy „odwiedzają” ją, kiedy znajduje się w domu swoich rodziców na Północy:

Przez ścianę do pokoju weszli prababka z pradziadkiem. Oboje skinęli jej głową. Oboje mieli na sobie jasne ubrania. Pradziadek miał na głowie piękny, ogromny pióropusz. Zniknęli równie prędko, jak się ukazali, a ściana pozostała równie nie-naruszona. To pradziadek wykarczował ziemię, na której leżało gospodarstwo. Mieszkało się tu bezpiecznie, gdyż zabił on „stallo”. „Stallo” zmienił się po śmierci w duży kamień, a jego pies stał się małym kamieniem³⁰⁷.

Oto, jak specyfikę tego rodzaju realizmu magicznego opartego na mitach Saamów określa tłumaczka Maria Sibińska w posłowie:

Świat powieści jest zderzeniem realnego krajobrazu i krajobrazów doświadczanych w trakcie ekstatycznych podróży. Czas i przestrzeń zostają poszerzone o wymiar mitologiczny, zacierający granicę między dzisiaj, wczoraj a jutrem, między światami zwierząt, duchów, roślin i ludzi. Wędrówka Jona przebiega na co najmniej dwóch planach: w konkretnych krajobrazach Finnmarku, oraz przez krainy snu i wizji. (...)

Taka konstrukcja rzeczywistości odpowiada doświadczeniu transu szamańskiego, (...) Gaup w roli pisarza jest niczym werbalizujący doświadczenia ekstatycznej podróży „noaidi”. Z tym, że opowieści szamana były przeznaczone dla wtajemniczonych, Gaup zaś podporządkowuje je wymogom literackiego dyskursu, otwierając tym samym literaturę na nowe, nieznane obszary³⁰⁸.

Rzeczywiście, wydaje mi się, że jest to określenie adekwatne, powieść Gau-pa otwiera literaturę na nowe obszary percepcji rzeczywistości poszerzonej

³⁰⁶ Ibidem, s. 67–68.

³⁰⁷ Ibidem, s. 62.

³⁰⁸ M. Sibińska, posłowie do: A. Gaup, *Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna*, s. 247–248.

w bardzo oryginalnej odmianie realizmu magicznego w nordyckim wydaniu. Kolejny przykład przeczący utartej powierzchownej opinii jakoby realizm magiczny mógł rozwijać się tylko w Ameryce Łacińskiej i że czas tego nurtu się skończył. *Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna*, wydaje mi się, bardzo wyraźnie wpisuje się w najnowszą odmianę realizmu magicznego, którego funkcją staje się przede wszystkim odtwarzanie mitów, wierzeń, mentalności, sposobu widzenia świata, należących do kultur ginących, odchodzących, zagrożonych. Ta odmiana łączy się szczególnie często z użyciem dyskursu postkolonialnego, co w powieści Gaupa widoczne jest w przypominaniu nie tylko podporządkowywania Saamów większości norweskiej, ale wręcz prześladowania członków tego plemienia, pogardzaniu nim i niszczeniu ich wierzeń przez przymusowe nawracanie na chrześcijaństwo, określając obrządki szamańskie mianem „diabelskich”.

Proza Salmana Rushdiego też często posługuje się dyskursem postkolonialnym, ale jak bardzo odmienny jest ton i klimat jego powieści i jego wariantu realizmu magicznego od przed chwilą omawianego utworu pisanego w języku norweskim o korzeniach z innej kultury. Trudno tu nie zauważyć wspólnego dla prawie wszystkich twórców z obszarów postkolonialnych dylematu paradoksalnego i gorzko ironicznego: konieczność posługiwania się językiem byłej potęgi kolonialnej, z której wpływu, a zwłaszcza z dominacji tak bardzo chcą się uwolnić.

O specyfice stylistyki Rushdiego pisałam już w rozdziale o metamorfozach, więc tu tylko krótkie przypomnienie przy okazji pokazania paru przykładów zjawisk niesamowitych nienależących do częściej pojawiających się czy bardziej typowych dla omawianego nurtu. W przeciwieństwie do powagi Ailo Gaupa, który wierzenia swoich lapońskich braci przedstawia bardzo serio, a wobec tego nie używa tonu prześmiewczego opisując zjawiska niesamowite widziane ich oczami, Salman Rushdie posługuje się humorem, ironią, sarkazmem i groteską w całości swojej twórczości a więc także przy prezentacji sposobu percepcji i odczuwania tego, co nadprzyrodzone, zagadkowe.

Do „nietypowych”, choć zdaję sobie sprawę, że to niezadowalające określenie – używam go w znaczeniu „niepowtarzających się w wielu tekstach z tego nurtu” zjawisk niesamowitych, które znajdujemy na przykład w *Dzieciach Północy*, zaliczyłabym: Rozgłośnień Wszechindyjską – czyli łączność radiowo-telepatyczną pomiędzy dziećmi północy, która działa w ich głowach, telepatię nosową – wyczuwanie intuicyjne nastrojów i zagrożeń poprzez zapachy i pojedyncze zdolności magiczne u niektórych dzieci z tej grupy. Może właśnie przykład jednego z tych ostatnich – dla przypomnienia sarkastycznego czarnego humoru stosowanego przez autora.

Na przykład (w charakterze opowieści do pary z historią bliźniaczek z Baud) chciałbym przypomnieć małą żebraczkę z Delhi zwaną Sundari, która urodziła się na

ulicy, tuż za budynkiem Głównego Urzędu Pocztowego, opodal owego dachu, gdzie Amina Sinai wysłuchiwała Ramrama Seta, a której piękność była tak wielka, że w chwilę po urodzeniu oślepiła jej matkę i sąsiadki asystujące przy położeniu; jej ojciec wpadł do pokoju na krzyk kobiet, ale zdążyły go w porę ostrzec; wszelako jedno przelotne spojrzenie na córkę tak poważnie osłabiło mu wzrok, że przestał odróżniać Hindusów od turystów zagranicznych, co wielce uszczupliło jego żebrackie źródło dochodów³⁰⁹.

Rushdie przedstawia zarówno przekonania religijne, czy to wyznawców islamu czy hinduizmu, jak i przesady i zabobony mieszkańców Indii i Pakistanu w tonie ironicznym bądź groteskowym. Nie oznacza to jednak, że Rushdie rezerwuje ton groteskowy dla spraw religii i zjawisk niesamowitych. Dla Salmana Rushdiego cały świat jest groteskowy i taki jest jego obraz w jego prozie. Groteska w twórczości autora *Szatańskich wersetów* jest tak obfita i mieni się tyloma odcieniami, że nie jest łatwo zdefiniować wszystkich jej funkcji, ale, wydaje mi się, że dominuje ten jej rodzaj, który wyraża absurdalny charakter rzeczywistości, zwłaszcza tej stworzonej przez człowieka. Obecność groteski w świecie przedstawionym utworów Rushdiego zagęszcza się niejako we wszystkich strukturach społeczno-politycznych, instytucjonalnych, wokół ośrodków władzy, w tym władzy kościelnej, w różnych religiach, w wymyślonych przez ludzi mechanizmach służących do manipulowania sposobami myślenia i odczuwania, zwłaszcza tych mniej wykształconych czy bardziej łatwowiernych członków społeczności. A mimo zdolności tego autora do znakomitych zabaw słownych i błyskotliwej satyry dotyczącej mentalności w duchu czasami fantastycznie karnawałowym – nie jest to ten rodzaj użycia funkcji groteski, jaki mogliśmy znajdować w kulturze średniowiecza, który miał przywracać harmonię pomiędzy niebem a ziemią poprzez połączenie „góry” i „dołu” w chwilowym szaleństwie odwróconych ról kiedy to, na przykład, błazen zostawał królem na jeden dzień³¹⁰. Salman Rushdie zdecydowanie nie wierzy w możliwość przywracania harmonii świata, który ze swojej istoty jest absurdalny i nie ma sensu, a groteska służy mu jako jeden z najlepszych sposobów wyrażania tego bezsensu. Tak więc opisywanie zjawisk niesamowitych w tonie groteskowym pełni u Rushdiego funkcję wzmacniania jeszcze wyraźniej odczucia absurdu świata, a zwłaszcza ludzkiego losu i ludzkich złudzeń jego dotyczących³¹¹.

³⁰⁹ S. Rushdie, *Dzieci Północy*, przekł. A. Kołyszko, Poznań 1999, s. 254–255.

³¹⁰ O takiej właśnie funkcji groteski pisze A.J. Guriewicz w swoim tekście *Z historii groteski: „góra” i „dół” w średniowiecznej literaturze łacińskiej*, [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 103–124.

³¹¹ Omówienie groteski w funkcji wyrażania absurdu znajdziemy m.in. w artykułach M. Głowińskiego *Groteska jako kategoria estetyczna* i W. Kaysera *Próba określenia istoty groteskowości*, [w:] *Groteska*.

Groteska i absurd, właśnie w takim połączeniu, które wzmacnia sugestię braku sensu i braku możliwości przywracania nieistniejącej lub dawno zagubionej harmonii świata, obecne są niewątpliwie w opowiadaniu Cortáзара zawierającym jedno z najbardziej oryginalnych przykładów zjawiska niesamowitego opisanego w prozie XX wieku. Myślę o *Liście do znajomej w Paryżu*.

Opowiadanie ma formę listu do znajomej przebywającej w Paryżu, w której mieszkaniu w Buenos Aires znajduje się narrator. List ma za zadanie wyjaśnić powód drobnych zniszczeń, jakie mogłaby po powrocie odkryć właścicielka mieszkania, i wśród konkretnych informacji o takich a nie innych meblach, książkach, bibelotach, znajdujemy najpierw niewiele nam mówiącą wzmiankę: „ten list wysyłam z powodu królików”. Dwa paragrafy dalej jednak znajdujemy równie rzeczowy opis niesamowitego zjawiska:

Ale zapakowałem się, zawiadomiłem Pani pokojówkę, że przyjeżdżam i wszedłem do windy. Dokładnie pomiędzy pierwszym a drugim piętrem poczułem, że zaraz zwymiotuję królika. Nigdy przedtem Pani o tym nie mówiłem, choć nie przez brak lojalności; po prostu człowiek nie zabiera się do ogłaszania wszem i wobec, że od czasu do czasu wymiotuje króliki. Jako że zawsze spotykało mnie to, kiedy byłem sam, zachowywałem to dla siebie, tak jak się zachowuje tyle stwierdzeń na temat tego, co się zdarza w całkowitej intymności³¹².

Parę linijek później opisany zostaje szczegółowo sam moment zwymiotowania króliczka oraz wygląd i zachowanie zwierzątka:

Kiedy czuję, że zwymiotuję królika, wkładam do ust palce, otwarte niczym obcęgi i czekam, aż poczuję w gardle ciepłe futerko, które wznosi się jak banieczka wody sodowej. Wszystko szybkie jest i higieniczne, trwa sekundę. Wyjmuję palce z ust, a między nimi trzymam za uszy białego króliczka. Króliczek ma zadowoloną minę, jest to pyszny, zdrowy króliczek, tyle że malusieńki, wielkości tych czekoladowych, ale bielutki i zupełny króliczek. Kładę go na dłoni, palcami prostuję mu futerko, królik robi wrażenie zadowolonego, że się urodził, i rozrabia, i pcha nos w moją rękę, z tym charakterystycznym cichym i łaskotliwym pocieraniem króliczego noska o skórę dłoni³¹³.

Następują potem szczegółowe opisy tego, jak narrator radzi sobie z opieką nad króliczkami i równocześnie ukrywaniem ich istnienia przed pokojówką, jak również zabezpieczania przynajmniej niektórych rzeczy przed zniszczeniem. W rezultacie tego wszystkiego, zniszczenia, poobgryzane grzbiety niektórych książek, są rzeczywiście niewielkie i Sara, pokojówka, nic nie zauważa. Problem tkwi jednak w tym, czy rzeczywiście nic nie zauważa, bo króliczki i skutki ich

³¹² J. Cortázar, *Opowiadania zebrane*, przekł. Z. Chądzyńska, M. Jordan, Warszawa 1999, t. 1, s. 124.

³¹³ Ibidem, s. 125.

działań i zabaw są tak świetnie zakamuflowane, czy nic nie zauważa, bo nie ma nic do zauważenia, a wszystko dzieje się tylko w umyśle, w wyobraźni narratora. W całym opowiadaniu narracja prowadzona jest w pierwszej osobie i zarówno codzienność, jak i niesamowitość opisana jest tylko z jego perspektywy, przez niego widziana i doświadczana. Przy tym opis, utrzymany w stylistyce realizmu magicznego, jest niezwykle sugestywny. Cortázar stosuje wszystkie najskuteczniejsze chwytów tego stylu: podawanie mnóstwa szczegółów, wręcz drobiazgowy opis każdej rzeczy, przybliżanie niesamowitości poprzez relacjonowanie odczuć fizjologicznych, które jej towarzyszą (najsilniejsze wrażenie robi tu opis fizjologicznych doznań towarzyszących zwymiotowaniu króliczka), i poprzez detale zmysłowych odczuć: wzroku, dotyku, zapachu etc., a także doprecyzowywanie miejsca (między pierwszym a drugim piętrem w windzie) i czasu (czwartek, dwa dni temu, o piątej po południu etc.) relacjonowanych zdarzeń, żeby wzmocnić efekt realności dziania się tego, co, wydawać by się mogło, dzieć się nie ma prawa. Oto próbka stosowanych technik opisu, które ma zrobić na nas wrażenie jak największego prawdopodobieństwa:

Kiedy sprząta w salonie od dziewiątej do dziesiątej, staram się, żeby w salonie było jak najgłośniejsze, puszcza płytę Benny Cartera, która wypełnia sobą atmosferę, a jako że Sara również lubi saety i passodoble, szafa wydaje się milcząca i cicha, bo dla króliczków już płynie noc i odpoczynek). Ich dzień zaczyna się o porze kolacji, kiedy Sara zabiera tacę z delikatnym brzękiem szczypczyków do cukru, życzy mi dobrej nocy, – tak, tego mi życzy, Andrée, ta ironia, że życzy mi dobrej nocy – i zamyka się w swoim pokoju, a wtedy zostaję sam, sam, z tą przeklętą szafą, sam z moimi obowiązkami, z moimi smutkami.

Pozwalam im wyjść, zręczne i wesołe rzucają się na zdobywanie salonu, węsząc koniczynę do tej pory ukrytą w mojej kieszeni, teraz tworzącą na dywanie krótkotrwałą koronkę, którą rwą, niszczą, wykańczają w ciągu jednej chwili. Zajadają cicho i grzecznie, tak, że dotąd nie mam im nic do zarzucenia, patrzę tylko na nie z sofy, z niepotrzebną książką w ręku, ja, który zamierzałem przeczytać całego Pani Giraudoux, Andrée, i historię Argentyny Lopeza, która stoi u Pani na tej najniższej półce; więc zjadają koniczynę³¹⁴.

Nie dajmy się jednak zwieść prawie sielankowej atmosferze tego fragmentu: króliczki cicho i grzecznie zajadają koronkę koniczyny, muzyka, odpoczynek na sofie z książką w ręce. Niedługo potem, kiedy, tym samym co wcześniej sposobem, pojawi się jedenasty króliczek, narrator załamie się już kompletnie i w końcu stwierdziwszy, że nie wytrzyma już tego dłużej, podejmie decyzję o samobójstwie:

Rozumie Pani: dziesięć to było możliwe; z szafą, koniczyną i odrobiną nadziei tyle można zdziałać! Ale już nie jak jest jedenaście, bo powiedzieć jedenaście, to z pew-

³¹⁴ Ibidem, s. 127–128.

nością dwanaście, Andrée, dwanaście zmieniające się w trzynaście. Więc świt i zimna samotność pochłaniająca wesołość, wspomnienia, Panią, a może o tyle więcej. Ten balkon na ulicę Suipacha pełen zorzy, pierwszych odgłosów miasta. Nie myślę, by im było trudno pozbierać jedenaście królików rozrzuconych po bruku, może nawet i nie zauważą ich, zajęci tym ciałem, które trzeba uprzątnąć jak najszybciej, zanim dzieci pójdą do szkoły³¹⁵.

Zostajemy więc na huśtawce wahania się pomiędzy interpretacją psychologiczną lub wręcz psychiatryczną a zagadkową, sugerującą świat groteskowego absurdu, z elementami czarnego humoru. Jeśli przyjmiemy narrację utrzymaną cały czas w pierwszej osobie jako wskazującą na całkowicie subiektywny obraz rzeczywistości przedstawionej, skonstruowanej na bazie chorobliwej obsesji, to opisane niesamowite zjawisko pozostanie w umyśle bohatera-narratora. Jeśli natomiast odbierzemy relację zawartą w opowiadaniu jako rozpaczliwą próbę opisu zjawiska niesamowitego, które przytrafia się bohaterowi, zdającemu sobie sprawę, że nikt mu nie uwierzy, bo tylko on wymiotuje króliczki, a świadomość uwięzienia w tak groteskowym „naznaczeniu” go przez los, doprowadza go do rozpacz i samobójstwa, to jesteśmy w czymś w rodzaju teatru absurdu tylko przedstawionym prozą. Wahamy się też co do drugiej kwestii, gdyż *List do znajomej w Paryżu* Cortáзара znajduje się na spornym obszarze zachodzących na siebie zbiorów: realizmu magicznego i neofantastyki. Za neofantastyką przemawia pojedynczy bohater, który nie należy do społeczności charakteryzującej się magicznym myśleniem, nieodwoływanie się do żadnych mitów, wierzeń czy zbiorowej pamięci odzwierciedlającej owe wierzenia, pojawiający się na samym końcu element grozy, choć o niewielkim może natężeniu, ale jednak tak może być odebrany obraz sceny po planowanym samobójstwie. Do cech realizmu magicznego należałaby stylistyka tego opowiadania (zjawisko niesamowite opisane jako integralna część rzeczywistości przedstawionej, przybliżone przez drobiazgowy, szczegółowy opis fizycznych czy fizjologicznych aspektów) i pozostawienia czytelnika z nierozwiązaną zagadką niesamowitego zjawiska. Aczkolwiek pozostawienie tajemnicy wokół zjawiska niesamowitego może też być cechą neofantastyki. O ile w tej starszej fantastyce, na przykład w tekstach Edgara Alana Poe, to, co wydawałoby się tajemniczą pełną grozy sytuacją, bywa na końcu wyjaśniane na przykład chorobą psychiczną bohatera, o tyle w neofantastyce często pozostajemy z tajemnicą do końca niewyjaśnioną. Rzeczywiście obszar pogranicza między neofantastyką i realizmem magicznym musi częściowo chociaż pozostawać sporny, bo niektóre cechy są wspólne dla obu nurtów. W moim odbiorze *List do znajomej w Paryżu* znajduje się na tym spornym obszarze nieco bliżej realizmu magicznego

³¹⁵ Ibidem, s. 131.

przez stylistykę, a w równym stopniu należącym do obu nurtów, jeśli chodzi o ukazanie zjawiska niesamowitego jako zagadki. Zagadki groteskowej i nie jest to groteska karnawałowo-radosna, mimo elementów humoru. Nie jest to też groteska dająca poczucie tymczasowego szaleństwa, po którym przywrócony zostanie ład harmonijnego świata. Raczej jest to mroczna, nawet trochę przerażająca groteska sugerująca obecność absurdu w życiu człowieka i to może nie tylko w Buenos Aires przy ulicy Suipacha.

Również w obszarze spornym, czyli między neofantastyką a realizmem magicznym, znajduje się opowiadanie zawierające opis zjawiska niesamowitego tak wyjątkowego, jak wyjątkowy jest prawie zawsze w swojej twórczości jego autor, Jorge Luis Borges.

Błękitne tygrysy Borgesa, bo to właśnie opowiadanie chciałabym teraz omówić, mają, wydaje mi się, kluczowe znaczenie dla filozofii realizmu magicznego, nawet jeśli zaliczymy je równocześnie do neofantastyki. Zresztą oryginalność tekstów Borgesa prawie nigdy nie pozwala zaliczyć ich jednoznacznie do konkretnego gatunku, rodzaju czy nurtu literackiego. Dla tych, którzy chcieliby „uwięzić” także i ten utwór mistrza argentyńskiej prozy w jakiejś szufladce opatrzonej etykietką jedynie słusznej definicji kategorii estetycznej czy stylistycznej, zastawił Borges w *Błękitnych tygrysach* niejedną pułapkę. Natomiast dla czytelnika szukającego pięknie przedstawionej literacko mądrej idei, autor tego opowiadania przygotował jeden z najmisterniej skonstruowanych obrazów wyrażających tajemniczą, zagadkową stronę otaczającej nas rzeczywistości.

Zanim zastanowimy się nad interpretacją niesamowitego zjawiska, które pojawia się w tym utworze, przypomnijmy kontekst w jakim się ono pojawia i parę aspektów struktury tekstu. Narratorem i równocześnie głównym bohaterem opowiadania jest, jak się nam na początku wydaje, jakiś profesor, jak sam siebie określa, „logiki okcydentalnej i orientalnej”, rezydujący w Lahore, zafascynowany tygrysami. Mniej więcej po dwóch trzecich tekstu okaże się, że Borges zastosował i w tym opowiadaniu jedną ze swoich ulubionych sztuczek, czyli czynienie z jakiejś znanej, autentycznej postaci historycznej (innego pisarza, poety, uczonego) bohatera literackiego lub, jakoby, autora apokryficznego utworu, z którym Borges-autor nawiązuje kontakt, albo do którego to utworu przerzuca pomost intertekstualny.

Narrator w *Błękitnych tygrysach* to Alexander Craigie (Sir William Alexander Craigie), filolog, leksykograf szkocki, przez wiele lat współtworzący Oxford English Dictionary, który żył w latach 1867–1957. Tak nas sam o tym informuje w tekście, podając to właśnie nazwisko i przypominając, że pochodzi ze Szkocji, a równocześnie, oczywiście, jest kim innym, jest wymyślonym przez Borgesa wariantem postaci historycznej, której w świecie przedstawionym utworu literackiego przytrafiają się rzeczy niezwykle.

Druga, po tej dotyczącej tożsamości narratora-bohatera, pułapka, to jakoby „faktograficzny” kontekst informacji o pojawieniu się błękitnych tygrysów:

Pod koniec roku 1904 przeczytałem, że w delcie Gangesu odkryto błękitną odmianę tygrysa. Nowinę potwierdziły późniejsze depesze, pełne zrozumiałych w podobnych przypadkach sprzeczności i różnic³¹⁶.

Jeśliby ktoś wziął wzmiankę o depeszach, a także następującą parę linijek później o prasie londyńskiej, w której narrator znalazł rycinę przedstawiającą nową odmianę tygrysa jako dowód na rzeczywiście autentyczne powoływanie się na literaturę faktu dotyczącą zupełnie nieznanego dotąd błękitnego drapieżnika, to będzie nieco zmieszany, czytając w następującym zaraz potem fragmencie, jak narrator z równą powagą powołuje się na własny sen:

Błękit tej ilustracji wydał mi się raczej heraldyczny niż rzeczywisty. We śnie ujrzałem tygrysy błękitnej barwy, jakiej nigdy dotąd nie widziałem, nie znajduję więc dla niej właściwego słowa. Wiem, że wpadał niemal w czerń, ale to nie wystarczy, by wyobrazić sobie jej odcień³¹⁷.

W dalszej części opowiadania potwierdzi się, że to kolor widziany we śnie będzie rzeczywiście kolorem magicznych przedmiotów, choć nie będą to tygrysy, które bohater-narrator odnajdzie w pobliżu wioski w Indiach, do której się uda.

A jak dalece możemy się dać nabrać na istnienie tej wioski w pozaliterackim świecie, jeśli po skąpych informacjach o jej położeniu *daleko od brzegów Gangesu*, dowiadujemy się, że „Gdzieś u Kiplinga odnajdziemy z pewnością i tę zapadłą wioszczynę z mojej przygody, w jego książkach są bowiem całe Indie, a w pewnym sensie i cały świat”³¹⁸. Pamiętając, że Borges wielokrotnie powtarzał, iż świat przedstawiony w dziełach literackich istnieje w sposób o wiele bardziej realny niż świat pozaliteracki.

Nie przeszkadza to autorowi *Błękitnych tygrysów* zastawić na czytelnika kolejnej pułapki w postaci bardzo starannie realistycznego, w tradycyjnym rozumieniu, opisu świata przedstawionego zarówno jeśli chodzi o charakter społeczności zamieszkującej wioskę, jak i krajobrazu i pogody, a trzeba przypomnieć, że w większości jego utworów nie znajdujemy tego rodzaju relacji, gdyż struktura filozoficzna tekstu jest dla autora *Alefa* o wiele ważniejsza niż jakakolwiek troska o mimesis.

A oto przykłady tego dosyć nietypowego dla Borgesa opisu „realistycznego”:

³¹⁶ J.L. Borges, *Błękitne tygrysy*, [w:] idem, *Pamięć Szekspira*, przekł. D. i A. Elbanowscy, Warszawa 1989, s. 18–19.

³¹⁷ Ibidem, s. 19.

³¹⁸ Ibidem, s. 20.

Tygrysa widywano o różnych porach, to na południe od wioski, na ryżowiskach, to znów w gęstwinie otaczającej ją od północy, lecz wkrótce zorientowałem się, że obserwatorzy zmieniają się z podejrzaną regularnością. (...) Sądziłem z początku, że te powtarzane co dzień historyjki mają na celu przedłużanie mojego pobytu, lukratywnego dla mieszkańców wioski, bo kupowałem od nich jedzenie i płaciłem za wszelkie domowe posługi³¹⁹.

Księżyc wisiał nisko nad horyzontem. Rozglądałem się wokół w napięciu, jakbym przeczuwał, że nadchodzący dzień będzie ważny, może najważniejszy z moich dni. Pamiętam dotąd ciemną, chwilami niemal czarną ścianę listowia. Dniało, a w bezmiarze dżungli nie zaśpiewał ani jeden ptak³²⁰.

Miejsce, w którym narrator-bohater znajduje magiczne „przedmioty” i potem pierwszy kontakt z niesamowitym zjawiskiem ich niepoliczalności, też zostaje opisane w szczegółowym stylu tradycyjnego realizmu:

Grunt był spękany i piaszczysty. W jednej ze szczelin – niezbyt zresztą głębokich i rozwidlających się w liczne odgałęzienia – dostrzegłem znajomą barwę. Trudno uwierzyć, lecz to był błękit tygrysa z mojego snu. (...) Rozpadlinę wypełniały niewielkie kamyki, jednakowe, niezwykle gładkie, okrągłe, o średnicy paru centymetrów. Regularny kształt nadawał im nieco nienaturalny wygląd, jakby żetonów do gry.

Schyliłem się, wsunąłem rękę w szczelinę i wydobyłem kilka z nich. Poczułem lekkie drżenie. Wrzuciłem pełną garść do prawej kieszeni. (...)

Wyciągnąłem pełną garść i poczułem, że zostały jeszcze dwa lub trzy. Coś niby łaskotanie, jakieś leciutkie mrowienie ogrzało moją rękę. Otworzyłem dłoń i zobaczyłem, że jest ich trzydzieści może czterdzieści. (...) Zgarnąłem je w stos i spróbowałem przeliczyć jeden po drugim.

Ta prosta czynność okazała się niewykonalna. Wybierałem wzrokiem pierwszy lepszy kamyk, przyglądałem mu się z uwagą, brałem go w palce, i patrząc na jeden, widziałem wiele. Sprawdziłem, czy nie mam gorączki, i kilkakrotnie ponowiłem próbę. Nieprzyzwoity cud powtarzał się. Poczułem chłód w nogach i w podbrzuszu, trzęsły mi się kolana³²¹.

Mamy tu więc i dokładny opis wyglądu: koloru, kształtu kamyków, odczucia fizyczne przy ich dotknięciu: drżenie, mrowienie, łaskotanie, wszystkie czynności prowadzące do ich policzenia, upewnienie się, czy doświadczający tego wszystkiego narrator nie ma gorączki, czyli racjonalny test swojej „poczytalności”, i wreszcie fizjologiczne objawy towarzyszące przerażeniu kiedy bohater-narrator upewnia się, że „nieprzyzwoity cud” się rzeczywiście dzieje.

Mieszkańcy wioski reprezentujący myślenie magiczne nie mają żadnych wątpliwości, że zabranie „płodnych kamieni”, jak je nazywają,

³¹⁹ Ibidem, s. 24–25.

³²⁰ Ibidem, s. 25.

³²¹ Ibidem, s. 27–28.

o których dobrze wiedzieli, z płaskowyzu jest rzeczą straszną i karygodną, jest naruszeniem obszaru tajemnicy sił nadprzyrodzonych mogącym ściągnąć na ludzi gniew bogów. Bhagwan Dass, najstarszy mieszkaniec wioski, kiedy narrator-bohater próbuje go zmusić do pozbierania rozrzuconych kamyków, grożąc mu rewolwerem, odpowiada: „Lepsza kula w piersi niż błękitny kamień w dłoni”³²². Natomiast profesor dalej stosuje różne eksperymenty i próbuje zrozumieć. Fragment opowiadania, który tego właśnie dotyczy, jest aluzją Borgesa do własnego eseju *Sztuka narracyjna i magia*, albo raczej po prostu echem czy przetworzeniem własnej jego myśli zawartej w tym esej.

Sprowadzony na manowce przez upodobanie do owej dobrej czy złej literatury, niesłusznie nazywanej psychologiczną, usiłowałem – nie wiedzieć czemu – odtworzyć chronologiczny przebieg wydarzeń, gdy tymczasem należało położyć nacisk na monstualną naturę kamyków³²³.

A oto adekwatny, wydaje mi się, urywek z eseju Borgesa:

Można z tych rozważań wyciągnąć wniosek, że głównym zagadnieniem w prozie powieściowej jest przyczynowość. Jedna z odmian gatunku – obszerna powieść psychologiczna – dokonuje, lub udaje, że dokonuje, powiązania motywów, które mają upodobnić się do elementów świata realnego. A przecież nie jest to typowy przypadek. W powieści ukazującej zmienne koleje losu, motywacja taka jest niedopuszczalna, podobnie jak w opowiadaniu liczącym kilka stronnic czy w niekończących się widowiskowych opowieściach rodem z Hollywood, z bożyszczem Joan Crawford, w których rozczytują się całe miasta. Rządzi nimi zupełnie inna reguła – olśniewająca i atawistyczna. Pierwotna przejrzystość magii. (...)

Spróbuję podsumować powyższe uwagi. Wyróżniłem dwa procesy przyczynowe: naturalny, który jest trwałym wynikiem niekontrolowanych i niekończących się działań; magiczny – olśniewający, ograniczony – gdzie szczegóły mają moc przepowiadania. Tylko ten ostatni – jak sądzę – może powieści zapewnić prawdziwość. Pierwszy zawsze będzie psychologicznym zmyśleniem³²⁴.

Ten fragment z *Sztuki narracyjnej i magii* cytowałam już we wprowadzeniu, wymieniając esej Borgesa jako fundamentalny w procesie definiowania nurtu realizmu magicznego, ale tutaj przypominam go jako bardzo istotny dla interpretacji opowiadania *Błękitne tygrysy*. Przede wszystkim myślenie autora *Sztuki narracyjnej i magii* uświadamia nam, że na pewno nie ma co szukać wyjaśnienia opisywanego w opowiadaniu zjawiska niesamowitego poprzez mechanizmy psychologiczne (taką opcję zostawia jako możliwą

³²² Ibidem, s. 29.

³²³ Ibidem, s. 31–32.

³²⁴ J.L. Borges, *Sztuka narracyjna i magia*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 12 (209), s. 76–78.

przy interpretacji niektórych swoich opowiadań Cortázar), a także nie należy zagłębiać się w ciągi przyczynowo-skutkowe innego rodzaju.

Próba wytłumaczenia niesamowitości niepoliczalnych, wciąż rozmnażających się lub znikających kamyków, przez obłąd głównego bohatera, który opowiada nam ten „nieprzyzwoity cud”, spełza na niczym, ale przy okazji dowiadujemy się, że niemożność policzenia kamyków mogłaby być tym rodzajem „szczegółu mającego moc przepowiadania”, który zasugeruje ewentualność istnienia czegoś zupełnie szalonego, irracjonalnego, w samej strukturze wszechświata:

Z początku bałem się, że wpadam w obłąd. Teraz po latach, wydaje mi się, iż wolałbym, żeby tak się stało, bo moje osobiste szaleństwo byłoby niczym wobec niezbitego dowodu, że we wszechświecie zagnieździł się zamęt. Jeżeli trzy dodać jeden równa się dwa lub czternaście, to rozum jest formą szaleństwa³²⁵.

Na nic nie zdają się też eksperymentalne pomysły odnajdywania innego rodzaju systemu w owej aberracji systemu dotychczas obowiązującego:

To samo pragnienie ładu, które dało początek matematyce, sprawiło, że szukałem porządku w owej aberracji matematyki – w niedorzecznych płodnych kamieniach³²⁶.

Skoro wszystkie zabiegi racjonalne prowadzą do nikąd, zrozpaczony bohater-narrator instynktownie zwraca się ku wierze i modli się w meczecie Wazira Chana:

Dopiero stojąc tutaj, pomyślałem, że Bóg i Allah to dwa imiona jednej niepojętej Istoty, i począłem błagać ją głośno, by zdjęła ze mnie nieznośne brzemie³²⁷.

Wkrótce potem przychodzi ślepy żebrak, mówiąc „przyszedłem”, i przyjmuje od Alexandra Craigie, od narratora i bohatera opowiadania, wszystkie „płodne kamyki” jako jałmużnę. Z rozmowy wynika, że żebrak jest świadom ich niezwykłości, ale Craigie czuje się w obowiązku przestrzec swojego „wybawiciela” przed ich niesamowitością: „Chcę, żebyś wiedział, że moja jałmużna może być straszliwa”³²⁸. Odpowiedź żebraka jest bardzo tajemnicza i staje się najtrudniejszym do zinterpretowania fragmentem opowiadania:

Potem rzekł do mnie:

– Nie wiem jeszcze, jaka jest twoja jałmużna, ale moja jest straszliwa. Zatrzymasz dla siebie dnie i noce, zatrzymasz rozwagę, zatrzymasz przyzwyczajenia, zatrzymasz świat³²⁹.

³²⁵ J.L. Borges, *Błękitne tygrysy*, [w:] *Pamięć Szekspira*, s. 33.

³²⁶ Ibidem, s. 36.

³²⁷ Ibidem, s. 39.

³²⁸ Ibidem, s. 40.

³²⁹ Ibidem.

Tak jak ja to rozumiem, to w zabranych przez żebraka błękitnych kamkach była, z jednej strony, przerażająca moc niesamowitego zjawiska, które mogło doprowadzić do szaleństwa, ale, z drugiej strony, była, być może, nikomu dotąd nieobjawiona (żebrak wyraźnie pojawia się w odpowiedzi na modlitwę, więc kontekst jest metafizyczny, choć postać ma wygląd człowieka, żebraka), dostrzeżona w błysku magicznej chwili, najbardziej tajemnicza i jakoś szczególnie istotna zasada funkcjonowania wszechświata. Bohater-narrator został wyzwolony od ciężaru przerażenia możliwością własnego oblędu i dekonstrukcją świata, który mógł zrozumieć, ale oddawszy magiczne kamki, stracił na zawsze możliwość poznania tego pierwiastka rzeczywistości, który wymyka się racjonalnej percepcji, ale który jest kluczowy dla istnienia kosmosu, „niepojętej Istoty”, do której się modlił, człowieka, czy cegokolwiek.

„Strasliwość” tego, co, w zamian, pozostawił mu żebrak, to „płaskość”, nuda, ograniczoność tylko racjonalnie uporządkowanego, ale znanego i zrozumiałego świata rozwagi i przyzwyczajenia.

Doświadczenie niesamowitego zjawiska niepoliczalności było w tym sensie jakimś otarciem się o, muśnięciem tego, co najbardziej przerażające, ale też i najbardziej fascynujące: dla wierzących byłaby to być może boskość, dla uczonych agnostyków poszukujących nowego rodzaju porządku rządzącego wszechświatem, kosmosem, każdym atomem, byłaby to jakaś nowa „matematyka” czy „fizyka”, która pogodziłaby, na przykład, podobno na razie niedającą się całkiem pogodzić, teorię względności Einsteina z fizyką kwantową.

Wyrażenie, poprzez literaturę, możliwości takiej właśnie analogii pomiędzy pierwiastkiem boskim a niepoliczalnością, którą to analogię pozwala, w momencie nagłego olśnienia, dostrzec magia, znajdujemy w tekście pisanym w podobnym czasie co część twórczości Borgesa *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza:

Widziałem raz prestidigitatora. Stał on na estradzie szczupły, ze wszech stron widoczny, i demonstrował swój cylinder, ukazując wszystkim puste jego i białe dno. W ten sposób zabezpieczywszy swoją sztukę ponad wszelką wątpliwość przed podejrzeniem oszukańczych manipulacji, zakreślił palczką w powietrzu spletany swój znak magiczny i natychmiast zaczął z przesadną precyzją i naocznością wywlekać laseczką z cylindra wstążki papierowe, kolorowe wstążki, łóckami, sąznięmi, na koniec kilometrami. Pokój napelniał się tą kolorową szeleszczącą masą, stawał się jasny od tego stokrotnego rozmnożenia, od spienionej i lekkiej bibułki, od świetlanego spiętrzenia, a on nie przestawał wywlekać tego niekończącego się wątka, mimo przerażonych głosów, pełnych zachwyconego protestu, okrzyków ekstazy, spazmatycznych płaczów, aż w końcu stawało się jasne, jak na dłoni, że go to nic nie kosztuje, że czerpie tą obfitość nie z własnych zasobów, że mu po prostu otworzyły się źródła nadziemskie, nie podług ludzkich miar i rachub.

Ktoś wówczas predestynowany do recepcji głębszego sensu tej demonstracji, odchodził do domu zamyślony i olśniony wewnętrznie, przeniknięty do głębi prawdą, która weń weszła: Bóg jest nieprzeliczony (...) ³³⁰.

Płodne, papierowe, bibułkowe wstążki pokrewne płodnym błękitnym kamykom, posłuszne magicznym znakom i zaklęciom, a ich niepoliczalność wypływająca z tego samego źródła co nieprzeliczalność Boga – przywodzi mi to na myśl dysputę pomiędzy św. Bernardem a benedyktynami z Cluny na temat dopuszczalności groteskowych postaci czy twarzy (masek, gąb, maskaronów) w gotyckich katedrach. Otóż, św. Bernard twierdził, że nie powinno być miejsca dla groteski w świątyni bożej, a benedyktyni argumentowali, że jak najbardziej jest dla niej miejsce, gdyż groteska, ćwicząc naszą wyobraźnię, dosłownie „rozciągając” ją do ekstremalnych granic, pozwala nam być może przybliżyć się do tego, co w Bogu niepojęte, nie do opisanie, a więc jak powiada narrator w tekście Schulza – nie do przeliczenia. A oto głos benedyktynów z Cluny:

God is beyond description of any kind and these grotesque carvings, by stretching our imaginations to their limits, remind us of this ³³¹.

Oczywiście wiem, że w wyżej omawianych fragmentach tekstów Borgesa i Schulza nie chodziło o groteskę, ale opisywane tam realistycznym stylem niesamowite zjawisko niepoliczalności – nieprzeliczalności pełniło, moim zdaniem, tę samą funkcję ćwiczenia, „rozciągania”, wyobraźni, jaką pełniły groteskowe gęby, o których dyskutowali benedyktyni i cystersi w XII wieku. Na samym początku omawiania opowiadania Borgesa *Błękitne tygrysy* powiedziałam, że ten tekst ma duże znaczenie dla filozofii realizmu magicznego i to właśnie miałam na myśli. Wydaje mi się, że jedną z najważniejszych funkcji spełnianych przez najlepsze teksty tego rodzaju jest ćwiczenie, „rozciąganie”, wyobraźni, przede wszystkim wyobraźni, ale także wrażliwości na inne formy percepcji, percepcji tego, co wydawałoby się niewyobrażalne, niezależnie od tego czy dotyczy to metafizyki (niepoliczalności Boga), czy zjawisk niesamowitych uważanych na razie za metafizyczne, a które w miarę rozwoju nauki mogą okazać się fizyczne w nowym sensie tego słowa, czyli, na przykład, w innym porządku czasu i przestrzeni będą całkowicie normalne, wręcz codzienne. Zaiste, że nie byłoby to pierwszy raz w historii literatury i w historii nauki, że wyobraźnia autorów literatury pełniłaby rolę profetyczną wobec zjawisk naturalnych później opisanych przez naukowców.

³³⁰ Ibidem, s. 121–122.

³³¹ J. Blackwood, *Oxford's Gargoyles and Grotesques*, Oxford, Charon Press 1986, s. 2. („Bóg jest poza wszelkim opisem i te groteskowe rzeźby przypominające nam o tym poprzez rozciągnięcie naszej wyobraźni do jej granic” [tłum. moje – K.M.B]).

Stylistycznie rzecz biorąc *Błękitne tygrysy* nie mogą być jednoznacznie przypisane realizmowi magicznemu, gdyż tekst ten zawiera zbyt dużo innych cech (warstwa symboliczna, esej filozoficzny, neofantastyka), a elementy realistyczne są w dużej mierze pewną grą z czytelnikiem, który być może da się nabrać na, jakoby, faktograficzny, „udokumentowany” aspekt wyprawy narratora do Indii, ale tak naprawdę autorowi nie chodzi o mimesis świata pozaliterackiego, a nawet myślę, że Borgesowi zależy na przełamaniu stereotypów naiwnego realizmu, zwłaszcza psychologicznego, o czym wyraźnie w tekście wspomina. Zresztą akurat ten aspekt, czyli odrzucanie naiwnego realizmu jest jednym z zadań realizmu magicznego.

Natomiast właśnie filozoficzne przesłanie tego opowiadania wpisuje się w nurt realizmu magicznego poprzez analogiczne odbieranie rzeczywistości jako tajemnicy, jako zagadki, a funkcję literatury widząc w uwrażliwianiu czytelnika na postrzeganie poszerzonej o te niepoliczalne aspekty otaczającego nas świata, a także tego świata, który jest w nas, a który też bywa nie do wytłumaczenia mimo wysiłków psychologów, mając być może, dzięki lekturze, odrobinę bardziej „rozciągniętą” wyobraźnię i dopuszczając znaki zapytania o całkiem nawet inne punkty widzenia.

Następne zjawisko niesamowite, o jakim chciałabym powiedzieć parę słów, opisane jest w powieści, która powstała, geograficznie rzecz biorąc, bardzo daleko od ojczyzny Borges, bo w Nowej Zelandii, ale utwór ten mógłby się autorowi *Alefa* spodobać z powodu misternej i paradoksalnej, zagadkowej konstrukcji narracji, a także pewnego pokrewieństwa myślenia o sposobie istnienia i funkcjonowania dzieła literackiego.

Mattina Breton, główna bohaterka powieści Janet Frame *The Carpathians*, okazuje się, na końcu, postacią stworzoną przez swojego syna, jakoby autora utworu, który w ten sposób próbuje „odbudować” osobę swojej matki, którą stracił. mając lat siedem, a więc którą znał bardzo krótko, ale dając jej życie w literaturze, stwarza sobie jakąś formę pamięci o niej. Wydaje mi się, że jest w tym coś z ducha Borges, a nowozelandzka powieściopisarka nie jest nawet tak daleka pokoleniowo, bo urodziła się w 1924 roku. Niezależnie jednak od pewnego stopnia podobieństwa podejścia do sposobu istnienia dzieła literackiego u obu autorów, bardziej istotne dla obecnych moich rozważań jest umieszczenie powieści Janet Frame na mapie występowania realizmu magicznego w literaturze światowej. Otóż, okazuje się, że *The Carpathians*, powieść opublikowana po raz pierwszy w Wielkiej Brytanii w 1988 roku, zajmuje na owej mapie miejsce stosunkowo ważne zwłaszcza w anglojęzycznej, a więc ogromnej strefie oddziaływania, mimo że nie jest dziełem perfekcyjnym czy genialnym. Wydaje mi się, że dzieje się tak dlatego, iż utwór ten stwarza nowe powiązania realizmu magicznego równocześnie z dyskursem postkolonialnym i stylistyką postmodernizmu

w sposób dosyć oryginalny między innymi dlatego, że posługuje się technikami z obu tych nurtów czy szkół literackich, a jednocześnie je w dużej mierze inteligentnie kwestionuje.

Zjawisko niesamowite, którego świadkiem staje się Mattina Brecon, przebywająca wówczas w Puamahara, gdzie toczy się prawie cała akcja *The Carpathians*, jest swego rodzaju „Małą Apokalipsą”, małą w tym sensie, że obejmuje jedną ulicę i jej mieszkańców, ale wcale nie małą w swojej możliwej wymowie symbolicznej. Na początku tego rozdziału zaznaczyłam, że znajdują się w nim przykłady realistycznie opisanych fenomenów nadzwyczajnych niepasujące do żadnych typowych, często spotykanych w tekstach realizmu magicznego, kategorii i rzeczywiście trudno by było znaleźć cokolwiek analogicznego do pomysłu Janet Frame, który przybrał taką oto formę w wersji literackiej:

Mattina looked up at the sky. She thought, surprised at such a natural event, „Why it's raining”. Yet the falling rain was not „real” rain. Specks, some small as carrot seed (George Coker had shown her his packets of garden seed), others as large, mapped purple and grey, as beanseed, some like hundreds-and-thousands, others like dew drops that flowed in changing shapes among the layers of seeds and seed-pearls and jewels white and brown and red pellets of clay and then earth-coloured flecks of mould; smears of dung, animal and human, and every „raindrop” and mixture of jewels and waste, in shapes of the „old” punctuation and language – apostrophes, notes of music, letters of the alphabets of all languages. The rain was at once alive in its falling and flowing; and dead, for it was voiceless, completely without sound. The only sound was the continuing rage from the people of Kowhai Street³³².

Deszczowi liter, znaków graficznych, cyfr towarzyszy zanik mowy u mieszkańców ulicy Kowhai, którzy mogą wydawać już tylko odgłosy wycia, skomlenia i tym podobne. Zresztą cały ten fenomen zaczyna się od krzyków i wrzasków przerażenia tychże ludzi, a kończy się na drugi dzień rano całkowitym ich zniknięciem. Mattina jest jedyną, która ocalała, być może dlatego, że nie mieszkała tam na stałe, albo dlatego, że przybywszy tam, by odkryć źródła legendy o Kwiecie Pamięci (Memory Flower) miała jakąś przestrzeń łączącą ją poprzez pamiętanie z bezpieczną przeszłością, w której mogła się schronić. Delikatne sugestie w kierunku takiego wyjaśnienia znajdują się w tekście, ale zasadniczo cała sprawa wydaje się być całkowitą przerażającą zagadką. Sama Mattina ciągle nie może uwierzyć, że była świadkiem tej niesamowitej dekompozycji języka w postaci alfabetycznego deszczu i dantejskich scen paniki porażonych katastrofą ludzi, zwłaszcza że rano najpierw wydaje się, iż po całym wydarzeniu nie ma śladu. Ale to, co widziała o północy, i jej przeżycia znajdują

³³² J. Frame, *The Carpathians*, Bloomsbury Publishing Ltd., London 1988, s. 127.

jednak materialne potwierdzenie, kiedy na obrusie, na stole w swojej kuchni, znajduje „grudkę” zlepionych literek, przecinków, cyfr³³³.

Posługując się techniką realizmu magicznego, (okruch niesamowitości wtopiony w tradycyjnie skomponowany opis codzienności), autorka tekstu osiąga efekt uwierzytelnienia zjawiska niesamowitego.

Later, sitting at the table by the window, she noticed the heap of letters and punctuation marks still lying on the tablecloth. They had not been a dream. (...)

And it had not been a dream. The midnight rain had fallen, its unique composition had been real, the events on Kowhai Street had been real. She and the people of Kowhai Street had entered the time of the coexistence of dream and reality, had absorbed and explored the principles of Gravity Star³³⁴.

Szok niesamowitego zdarzenia na Kowhai Street jest tym większy, im bardziej uporządkowane, powszednie, „grzeczne”, wręcz nudne i przewidywalne było życie mieszkańców tej ulicy przedtem. Efekt apokalipsy uderza tym potężniej, że, w przeciwieństwie do „klasycznej” apokalipsy, która ma być końcem, tutaj wszystko, jak gdyby, wraca do normy, w świetle poranka czyściutka, wręcz wypucowana ulica nie nosi żadnych śladów horroru, jaki miał tam miejsce o północy. Takie odnosimy wrażenie, czytając opis porannych obserwacji Mattiny, ale jednak po jakimś czasie pod każdy dom na ulicy Kowhai podjeżdża mały samochód bagażowy i ubrani w białe kombinezony ludzie wynoszą przykryte ciała, na noszach. Ta szybka, sprawna i „higieniczna” akcja usunięcia zwłok jest jedynym widocznym dla innych w świetle dziennym znakiem, że coś dziwnego stało się na Kowhai Street, potem pojawiają się już tylko ogłoszenia firmy obrotu nieruchomościami, że domy są na sprzedaż.

Po lekturze tego fragmentu mamy wrażenie, że Janet Frame używa tu także elementów atmosfery i stylistyki typowej dla *science-fiction* (pojawiająca się znikąd ekipa w białych kombinezonach, pozornie pełniąca funkcję „sanitarną”, ale będąca też groźna dla jedynej żywej osoby – Mattina ukrywa się przed nimi), ale łącząc je płynnie z techniką realizmu magicznego, dyskursem postkolonialnym i tropami postmodernistycznymi.

Dyskurs postkolonialny obecny jest w tej powieści na dwóch poziomach. Jeden to poszukiwanie śladów legendy maoryskiej o Kwiecie Pamięci (Memory Flower), nazwa miasta Puamahara to właśnie oznacza po maorysku.

³³³ Jako chwyt stylistyczny przypomina to znajdowanie ziarenek arcydzięgla we włosach przez Kłoskę po nocnej scenie miłosnej z półrośliną – półczłowiekiem, aby potwierdzić delikatnie realność opisywanej wcześniej niesamowitości, o czym pisałam w rozdziale o metamorfozach, omawiając *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk; obie pisarki zastosowały podobną technikę typową dla realizmu magicznego: drobiazg fizyczny urealnijający niesamowite dzianie się magiczne.

³³⁴ J. Frame, *The Carpathians*, s. 131.

A drugi poziom to problemy z tożsamością białych mieszkańców Nowej Zelandii, a zwłaszcza tych z ulicy Kowhai. Maorysi, pierwotni mieszkańcy Nowej Zelandii, są prawie nieobecni w powieści, mimo że to fascynacja ich legendą przywiodła Mattinę do tego kraju. Dochodzi właściwie do jednego spotkania Mattiny ze wspólnotą maoryską na pikniku, gdzie udaje jej się odbyć jedną ważną rozmowę, ale w świecie przedstawionym w *The Carpathians* ma się wrażenie, że zostali zepchnięci na margines społeczności zamieszanych dawniejszych kolonizatorów, teraz współobywateli kraju i jest to prawdopodobnie obraz dosyć realistyczny, gdyż dzieje się tak w wielu byłych koloniach. Na ulicy Kowhai jest co prawda jedna rodzina pochodzenia maoryskiego, ale fakt, że próbują oni uczyć się na nowo języka swoich przodków, którego już nie znają, świadczy jak daleko musieli odejść od swoich korzeni kulturowych, zasymilować się, dzięki czemu mają się lepiej materialnie, a ich wysiłki, by odzyskać część dawnego dziedzictwa kulturowego pokazane są raczej jako sztuczne.

Natomiast legenda Maorysów o Memory Flower ma duże znaczenie w przesłaniu całego utworu. W tradycji lokalnej Puamahara było osadą powstałą na miejscu, gdzie kiedyś rosło drzewo, w które przemieniła się dziewczyna wybrana przez bogów, aby przekazała pamięć o tej krainie i jej mieszkańcach. Pamięć jest tu rozumiana zarówno jako opowieść, historia, dzieje ludzi, zwierząt i przyrody, jak też jako międzyludzka więź uczuciowa i wspólnotowa. Takich właśnie więzi i takiej pamięci brakuje mieszkańcom Kowhai Street, która jest symbolicznie reprezentacją Nowej Zelandii i świata postkolonialnego, tak jak go widzi Janet Frame. Mieszkańcy ulicy Kowhai są wyalienowani, samotni i po wielu nieudanych próbach właściwie przestali już szukać tych więzi, których tak im potrzeba, i pozamykali się w swoich schludnych domkach z ogródkami; może jedynym, który dalej szuka, jest uzależniony od internetu Ed Shannon, ale nawiązuje kontakt z innymi tylko w grach. Według Jeanne Delbaere-Garant, która zajmuje się, między innymi, twórczością Janet Frame, mieszkańcy ulicy Kowhai to nie tylko symboliczna reprezentacja świata postkolonialnych obszarów, ale zglobalizowanego świata w ogóle. Świata, w którym prawdziwa pamięć łącząca pokolenia i podtrzymująca kulturę oraz autentyczne więzi międzyludzkie (miłość, bliskość, czułość, empatia, szacunek okazywane sobie bezpośrednio) – zostały zastąpione pozorną łącznością, elektroniczną, wirtualną, a różnorodność kulturowa zamieniona na sztuczną, skomercjalizowaną, jednolitość „kultury” kupowania tych samych przedmiotów czy urządzeń. Delbaere-Garant tak interpretuje niesamowite zjawisko deszczu liter i zniknięcia mieszkańców ulicy Kowhai, z wyjątkiem uratowanej Mattiny, która unika zniszczenia poprzez przypomnienie sobie historii swojej rodziny:

These two magic realist episodes articulate Janet Frame's central opposition in the book between what she calls poetically the „Memory Flower” and „The Gravity Star”. They are two key moments in a novel concerned with the clash, beyond all posts and all colonialisms, between two „global” views of reality, identical on the surface though in fact completely antagonistic: one is that of the poets, whose virtual creations („orchards in the sky”) are meant to enhance the natural organic connections between all living creatures, between past and present, between the living and the dead. The other is that of the electronic media whose technologically controlled world of all-at-oneness likewise abolishes distance and time but also obliterates the link with the past and the loving connection between people. Because they are steeped in the electronic culture of the global communication, dominated as Baudrillard has argued, by simulations and discourses with „no firm origin, no referent, no ground or foundation”, the Kowhai Street residents are as ephemeral as the commodities so easily disposed of in their consumer society. Thus they disappear, without leaving a trace³³⁵.

Interpretacja Jeanne Delbaere-Garant potwierdzałaby moje wrażenie po lekturze *The Carpathians*, że Janet Frame używa realizmu magicznego, by ostrzec przed mogącą nastąpić katastrofą dekompozycji więzi międzyludzkich symbolicznie przedstawionych jako rozpad języka, a więc realizm magiczny jako oręż antyglobalistyczny. Albo jako alterglobalistyczna propozycja zaprezentowana, by przypomnieć o potrzebie przywrócenia równowagi między przeszłością i teraźniejszością, między postępem technologicznym a kontaktem z naturą, między kulturami dominującymi materialnie a znikającymi kulturami, mającymi bogate tradycje, między zbyt pośpiesznym tempem a koniecznością zwolnionego rytmu, który zostawia czas i miejsce dla budowania autentycznych i trwalszych więzi międzyludzkich. Nowozelandzka autorka wpisuje się w ten sposób w holistyczną „misję” realizmu magicznego, a ponieważ, jak chyba słusznie sądzi belgijska znawczyni tego nurtu: „What is at stake in *The Carpathians* is nothing less than the survival of mankind”³³⁶. Frame stosuje mocny akcent o charakterze apokaliptycznym, by potrząsnąć odbiorcą. Równocześnie jednak elementy grozy (apokalipsa, złowroga ekipa w stylu *science-fiction*) zostają niejako rozbijane, moim zdaniem, przez włączenie typowych dla postmodernizmu chwytów dekonstrukcyjnych i dystansujących. Myślę, że czytelnicy, którzy skłonni by byli mocniej przejąć się apokaliptycznym ostrzeżeniem czy innymi elementami mogącymi wywołać strach (dziwna, oddychająca, niewidzialna „obecność” – w sypialni Mattiny w domku na Kowhai Street) zdystansują się o wiele bardziej do owej wizji, gdy odkryją na końcu, że wbrew pozorom

³³⁵ J. Delbaere-Garant, *Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English*, [w:] *Magical realism. Theory, History, Community*, L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), Duke University Press 1995, s. 259.

³³⁶ Ibidem, s. 259.

realistycznego przybliżania nam świata pozaliterackiego narrator odsłania nam swoją tożsamość (syn Mattiny) i mówiąc o potrzebie stworzenia sobie pamięci o matce, którą znał tylko przez siedem lat dzieciństwa, zwraca uwagę na iluzoryczny, choć piękny i wzruszający w swoim zamyśle, charakter fikcji literackiej. Być może ważniejsze jednak jest to, że John Henry daje nam zarazem przykład, jak budować pamięć i więzy miłości poprzez obraz literacki, bo skoro twierdzi, że napisał tę powieść, by móc pamiętać matkę, którą kochał, stwarzając jej życie, które mogła mieć tylko jako postać literacka, to wpisuje się w główne przesłanie całej książki. Na pewno *The Carpathians* to bardzo oryginalna odmiana realizmu magicznego, między innymi dlatego, że włączone są też elementy dyskursu postkolonialnego, postmodernizmu i *science-fiction*, aczkolwiek, wydaje mi się, że autorce nie udało się uniknąć momentami pewnej sztuczności właśnie może poprzez używanie zbyt wielu chwytów literackich w jednym utworze.

Jeśli natomiast chodzi o funkcję pamięciotwórczą czy pamięcioodtwórczą współczesnej prozy, w sensie poszukiwania i ratowania od całkowitego zniknięcia śladów kultury pierwotnych mieszkańców obszarów postkolonialnych, to bardziej udana wydaje mi się próba, jaką zawarł w swojej książce *Pieśni stworzenia* Bruce Chatwin. Książka ta sytuuje się na pograniczu reportażu, powieści, eseju filozoficzno-antropologicznego i prozy podróżniczej, ale zawiera fascynujący obraz mentalności Aborygenów Australii i ich wizji świata.

Zbliżamy się do końca rozdziału o trudniejszych do sklasyfikowania zjawiskach niesamowitych obecnych w prozie realizmu magicznego i po przykładzie zawierającym apokaliptyczne ostrzeżenie przed konsekwencjami dehumanizującego globalizmu wspomnę tylko bardzo delikatny obraz przedstawiony w krótkiej powieści napisanej po francusku przez chińską pisarkę Shan Sa.

Shan Sa wyemigrowała do Francji po tragicznych wydarzeniach na placu Tien An Men (Niebiańskiego Spokoju) i od tego czasu mieszka w Paryżu, a publikuje swoje utwory po francusku. Po polsku ukazały się *Cztery życia wierzby*, *Dziewczyna grająca w go*, *Cesarzowa* i *Brama Niebiańskiego Spokoju*. W pewnym sensie to zbiór opowiadań *Cztery życia wierzby* wydawałby się bliższy realizmowi magicznemu, ale, moim zdaniem, ma on charakter w połowie baśni, a w połowie prozy poetyckiej, bardzo pięknej zresztą, ale tak przesyconej baśniową atmosferą, że sytuuje się na obrzeżach nurtu. Natomiast powieść, do której chciałam się odnieść, to *Brama Niebiańskiego Spokoju*, dlatego że zawiera opis zjawiska niesamowitego o szczególnie oryginalnym charakterze. *Brama Niebiańskiego Spokoju* ma właśnie masakrę na tym placu jako swój punkt kulminacyjny, a głównymi bohaterami są dziewczyna bardzo zaangażowana w ruch opozycyjny i wierny reżimowi komunistycznemu oficer. Zasadniczo całość tego utworu ma charakter prozy pisanej

w dosyć tradycyjnym, ale świetnym jakościowo stylu realizmu psychologicznego z tłem społecznym, historycznym, kulturowym i politycznym. Jednak ostatnie cztery rozdziały i zakończenie zawierają epizody w duchu realizmu magicznego i na jeden z nich chciałam zwrócić uwagę, żeby pokazać różnorodność odcieni tej stylistyki.

W porównaniu do niesamowitego zjawiska apokaliptycznego deszczu liter z powieści Janet Frame, to, co znajdziemy w utworze chińskiej pisarki, jest obrazem czegoś nadzwyczajnego ledwo zasugerowanego, jest nawet, można by tak powiedzieć, sugestią sugestii. Shan Sa maluje słowami obraz tak delikatnie, że czytelnik odnosić może wrażenie opisu iluzji optycznej, a jednak równocześnie przeniknąć go może bardzo silne odczucie magicznego działania się. W ostatnim odcinku powieści, kiedy osaczona, uciekająca przed wojskowym patrolem dziewczyna chroni się w starej zrujnowanej małej świątyni, zasugerowana zostaje zamiana ról, ale też zamiana „osób” pomiędzy posągiem bogini a Ajamej, główną bohaterką utworu. Może sam pomysł nie jest aż tak niespotykany w literaturze, ale sposób opisu jest nadzwyczajny w subtelności i wyrafinowanej delikatności, a wkomponowanie takiego właśnie zjawiska niesamowitego w narrację, w której dominował do tego momentu styl bardzo silnie tradycyjnie realistyczny, robi tym mocniejsze wrażenie. Całe wydarzenie dzieje się w gęstym lesie, jesienią, w naturalnym dla tej pory roku otuleniu mgłami, widoczność jest więc ciągle niedokładna i w tym otoczeniu zastosowanie właśnie techniki opisu percepcji zaburzonej, niewyraźnej jest bardzo przekonujące. To, co stało się pomiędzy posągiem a żywą dziewczyną, mogło się stać, a mogło się komuś wydawać, że posąg przybrał te same rysy, że oczy bogini nabrały wyrazu oczu dziewczyny, czy wreszcie że bogini poruszyła się kilkakrotnie, a dziewczyna znika czy też odchodzi z tego świata fizycznego w sposób niewyjaśniony do końca w scenie obserwowanej z bardzo daleka przez lornetkę i to przez zafascynowanego nią mężczyznę, a więc czy mógł widzieć dokładnie i oceniać obiektywnie?³³⁷

Estetyka tego obrazu literackiego wydaje mi się zbliżona do niezwykle delikatnej i misternej estetyki tradycyjnego malarstwa Dalekiego Wschodu.

³³⁷ Opis posągu, który ożywa, przywodzi mi na myśl fragment prozy Andrzeja Stasiuka z *Dukli*, w którym przedstawiony zostaje moment poruszenia się, a potem powstania posągu nagrobnego. Narrator dosyć długo przebywa w kościele w nocy i staje się świadkiem, jak postać pięknej Amalii na jednym z nagrobków zmienia się w kobietę robiącą wrażenie żywej, bardzo zmysłowej osoby. Sposób opowiedzenia nam o tym pozostawia nas na granicy między interpretacją w dużej mierze racjonalną – w wyobraźni zafascynowanego obserwatora obiekt obserwacji niejako materializuje się, a więc ożywa – a interpretacją magiczną, relacjonowane nam jest zjawisko niesamowite. W obu tych opisach (Szan Sy i Stasiuka) obserwatorem jest mężczyzna a ożywającym jest posąg pięknej kobiety.

Może dlatego też, że zalesione góry otulone mgłą pojawiają się tak często w pejzażach chińskich i w takim właśnie krajobrazie zasugerowanym literacko znika, zamieniwszy się postaciami z posągami bogini, Ajamej, studentka z placu Tien An Men, albo tak się komuś wydawało. Realizm magiczny, nawet na małą skalę, ale który zostawia nas na takiej właśnie lekkiej huśtawce pomiędzy interpretacją magiczną a racjonalną, przemawia do mnie bardziej niż inne jego odmiany, ale nie chodzi mi tylko o „prywatę”, czyli omawianie tekstów, które mnie osobiście bardziej się podobają, tylko uważam, że ten właśnie przykład opisu zjawiska niesamowitego pasował tytułem kontrastu do skrajnie różnej szkoły opisu w stylu realizmu magicznego, jaki reprezentowała Janet Frame. Od Nowej Zelandii do Chin nie jest może tak bardzo, bardzo daleko, ale duża odległość dzieli stylistycznie rzecz biorąc: grubą kreskę od muśnięcia pędzlem.

Spróbujmy więc podsumować różne funkcje spełniane przez omawiane w tym rozdziale rozmaite zjawiska niesamowite obecne w utworach pochodzących z wielu stron świata, a należących do nurtu realizmu magicznego lub jego pogranicza:



wyrażenie poprzez obraz literacki myślenia magicznego obecnego w mentalności mieszkańców najczęściej bardzo prowincjonalnych miejsc, którzy wierzą w realne istnienie zjawisk nadprzyrodzonych jako integralnej części rzeczywistości, równocześnie narrator nie przekreśla możliwości, że to oni właśnie mają rację i że choć są naiwni i brakuje im wykształcenia, to posiadają pewien rodzaj intuicji, wyobraźni, karmionej jeszcze mitami i wierzeniami z dawnych tradycji, zmieszanych z zabobonami, ale także wielką, dziecięcą trochę wrażliwość, która pozwala im odbierać cudowność, taką cudowność przywracającą jednak pewien ład w świecie, a której inni już nie mogą widzieć (*Ostatnia podróż statku widmo, Cudowne miejsce, Jańcio Wodnik*)



wyrażenie groteskowego charakteru świata w odcieniu nieco karnawałowym połączonym z czarnym humorem i krytycznym obrazem skutków magicznego myślenia powiązanego z fatalnymi konsekwencjami fanatycznej religijności. Nie jest to groteska radosna, mimo że jest bardzo śmieszna, bo nie pozwala przywrócić ładu w rzeczywistości, która jest bezsensowna (*Dzieci Północy*)



przedstawienie wizji świata, który jest odbierany jako realnie magiczny dzięki mocy, jaką daje wiara i praktyka szamańska, świata, w którym naturalne i realne są zarówno racjonalne, jak i nadprzyrodzone cechy rzeczywistości, a odnalezienie tego świata jest traktowane poważnie jako możliwe, choć skutki długich wieków niszczenia takiej kultury zostały w tym postkolonialnym świecie ciemne barwy smutku (*Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna*)



niesamowitość będąca ekspresją zagadki i absurdu zabarwionego czarnym humorem, ale prowadzącego do tragicznego zakończenia, gdyż, niezależnie od tego, czy jest realnym przeżyciem, czy symptomem choroby psychicznej, jest tak samo nie do zniesienia (*List do znajomej w Paryżu*)



ćwiczenie „rozciągania” wyobraźni: niesamowitość przedstawiona tak, że spełnia funkcję filozoficznego komentarza do tajemniczej strony rzeczywistości, sugerując, być może, przecucie innego porządku metafizycznego lub fizycznego z innych, niepoznanych jeszcze wymiarów, w których **niepo-liczalność** okaże się częścią bardziej pełnego świata zawierającego możliwość integralnego połączenia tego, co teraz wydaje się sprzeczne w obecnym pojmowaniu czasoprzestrzeni czy natury Boga (*Błękitne tygrysy, Sanatorium pod Klepsydrą*)



prezentacja zjawiska niesamowitego spełniająca funkcje: holistyczną (przywracania pamięci o i łączności z kulturą odchodzącą, ginącą, a także łączności z naturą), alterglobalistyczną (ostrzeżenie przed destrukcyjnym charakterem globalizacji dokonującej się poprzez komercjalizację kultury i niszczenie prawdziwych więzi międzyludzkich – oraz jako alternatywę

proponowanie przywracania pamięci – „Memory Flower” – wyrażonej na przykład poprzez literaturę, jako lekarstwo na alienację i brak tożsamości) – funkcje te są **równocześnie kwestionowane poprzez dystans postmodernistyczny** do „realizmu” postaci bohaterki, nieco ironicznej oceny jej poszukiwań kultury tubylczej i jej przeżyć – i potwierdzone poprzez wymowę symboliczną twórczego działania narratora motywowanego prawdziwym uczuciem (*The Carpathians*)



wyrażenie zagadkowej strony rzeczywistości poprzez poetycko zarysowaną sugestię, poprzez nieomówienie, odzwierciedlanie sfery percepcji na granicy iluzji i autentycznej tajemnicy (*Brama Niebiańskiego Spokoju*).

Konkluzje

**wnioski
podsumowania
kierunkowskazy**

We wprowadzeniu przedstawiłam moją hipotezę roboczą dotyczącą problemu definicji realizmu magicznego, jego historii i ewolucji, jego unikalności czy też uniwersalności i obszarów wspólnych z pokrewnymi nurtami w literaturze. Po analizie kluczowych utworów literackich, występujących w nich tematów i struktur, czas teraz na weryfikację połączoną z przeglądem wniosków z poszczególnych rozdziałów i naszkicowaniem mapy realizmu magicznego we współczesnej literaturze.

Realizm magiczny zmienia rozumienie pojęcia rzeczywistości, uzupełnia, poszerza i pogłębia obraz tego, co realne w świecie przedstawionym dzieła literackiego.

Tak brzmiała najważniejsza część mojej hipotezy. To zdanie wydaje mi się tak istotne dlatego, że od razu wyraźnie ustawia akcent na słowie **realizm**, a więc na zaznaczeniu, że celem realizmu magicznego jest jednak mimesis, mimesis rzeczywistości poszerzonej, uzupełnionej i pogłębionej. Oczywiście, słowo „magiczny” dalej pozostaje ważne, ale podporządkowane „realizmowi” właśnie z powodu nadrzędnego celu opisanie świata, a nie wymyślenia go. Wypływa to z pewnego sposobu patrzenia na tenże świat, takiego, który dostrzega ślady i znaki tego, co nadprzyrodzone, **niesamowite**, transcendentalne, wpisane w codzienność i **jako oczywistą, integralną część tej codzienności** je opisuje.

W hipotezie roboczej określiłam też dwie funkcje realizmu magicznego:

- 1) równouprawnienie innych wymiarów;
- 2) przywracanie równowagi.

Wnioski końcowe z poszczególnych rozdziałów pozwolą nam teraz ułożyć konkluzje podsumowujące całość mojej pracy.

Obecność nieobecnych

We wszystkich omawianych przeze mnie w tym rozdziale utworach literackich przedstawianie wzajemnego przenikania się światów żywych i umarłych

służy równouprawnieniu tych światów. Szczególnie skutecznym jest tu motyw „śmierci niezauważonej”. Tam, gdzie w świecie przedstawionym powieści zamazywanie granicy między żywymi tu a żywymi tam dotyczy całych wspólnot i połączone jest z żywą jeszcze wiarą w jakieś formy życia po śmierci biologicznej, efekt równouprawnienia światów i zaświatów jest jeszcze silniejszy.

Funkcja, jaką spełnia „obecność nieobecnych” w tekstach realizmu magicznego, jest albo funkcją podtrzymującą pamięć lub odtwarzającą pamięć o tożsamości kulturowej danej wspólnoty, o jej często niepełnej historii, albo funkcją egzystencjalną, podkreślającą samotność człowieka poprzez przedłużanie jej trwania aż po śmierci i zbliżanie umarłych i żywych poprzez wspólny los doświadczania osamotnienia.

Jakikolwiek byłby kontekst kulturowy, religijny, filozoficzny „obecności nieobecnych” w utworach realizmu magicznego, ma ona pozostać zagadką, niewyjaśnioną do końca tajemnicą, ale to, że się dzieje, ma być opisane z jak największą ilością szczegółów urealnających, uprawdopodobniających, sugerujących namacalne zintegrowanie żywych tam z żywymi tu (nawet jeśli przybiera to formę drapieżnego upominania się ze strony umarłych o zamiannę miejsc z żywymi, ten rodzaj „integracji” znajdujemy w utworach opisujących takie zjawiska w kontekście religii animistycznych).

Skrzydlate postacie mocno stąpające po ziemi

Motyw człowieka, który potrafi latać, a równocześnie opisany jest jako postać nieporadnie wręcz ludzka i bardzo przyziemna, kwestionuje wyłącznie racjonalną percepcję i pojmowanie rzeczywistości, a więc spełnia jedno z ważniejszych zadań realizmu magicznego. Motyw ten może być zaczerpnięty z tradycji literackich, a dokładniej z zakodowanych w wersji literackiej wątków mitologii greckiej, wtedy utwór zbliża się do neofantastyki, w wydaniu europejskim (a jeśli łączy czerpanie z takich źródeł z parodią i dekonstrukcją, to zbliża się do postmodernizmu), lub z żywego źródła magicznego myślenia, prowincjonalnej łatwowierności mieszkańców małego miasteczka, wtedy jest bliżej realizmu magicznego. Sam motyw lotu może też być powiązany z wiarą animistyczną i z symbolem wyzwolenia i odnalezienia magicznej mocy, jaką daje odnaleziona więź z tożsamością swojej wspólnoty etnicznej. Łączy te teksty funkcja tego, co Bachtin nazwał „stwarzaniem nowych sąsiedztw” w literaturze, odnawianie jej zasobów środków wyrazu i podważanie sposobu widzenia świata w li tylko logicznych kategoriach. Autorzy prozy wprowadzający takie „nowe sąsiedztwa” najczęściej posługują się groteską, ale nie jest ona warunkiem *sine qua non* dla osiągnięcia tego rezultatu.

Metamorfozy

Opowiadania i powieści, w których znajdujemy motywy przemiany ludzko-zwierzęcej, ludzko-roślinnej, bosko-zwierzęcej, ludzi, duchów, istot metafizycznych – w żywioły, gwiazdy, zjawiska przyrody spełniają w prozie realizmu magicznego następujące funkcje: 1) funkcję potęgi, dającej nadludzką siłę, czasem wręcz boską; 2) funkcję holistyczną, przywracającą równowagę między światami ludzkim a zwierzęcym, roślinnym i żywiołowym, zjawisk przyrody; 3) funkcję wyrażania dziwności istnienia, zagadki miejsca człowieka we wszechświecie.

Funkcje te bywają łączone, a zależnie od kontekstów filozoficznych czy źródeł religijnych bądź mitycznych, dominujących w danym utworze, tekst możemy usytuować bliżej realizmu magicznego lub bliżej fantastyki.

Magiczne struktury czasu

Bardzo ważne, wręcz kluczowe znaczenie w tekstach należących do realizmu magicznego ma występowanie specyficznych, często eksperymentalnych, nietypowych struktur czasu i czasoprzestrzeni. Spełniają one następujące funkcje:

1. kwestionowanie czasu linearnego pojmowanego jako postęp cywilizacyjny (europejski, północnoamerykański, zachodni, kolonizujący)
2. stwarzanie koła czasu mitycznego (czasami poprzez łączenie tego z niszą wiecznego czasu utworu literackiego) podważanie chronologii tradycyjnej jako jedynej formy opisu przemian czasowych
3. kreowanie czasoprzestrzeni dla „nieobecnych”, czyli umożliwianie „obecności nieobecnych” i współistnienia żywych i umarłych w tym samym czasie, nawet jeśli rozbitym fragmentarycznie
4. sugerowanie możliwości istnienia czasoprzestrzeni zagadkowych, na razie zagadkowych: pętli, nisz, spirali czasu, a więc stwarzanie warunków dla mimesis rzeczywistości poszerzonej o inne wymiary czasu i przestrzeni.

Inne zjawiska niesamowite

Zjawiska niesamowite o dosyć różnorodnym charakterze opisane jako występujące w świecie przedstawionym utworów literackich łączy sposób przedstawienia: jako oczywiste, integralne, naturalne części rzeczywistości.

Natomiast funkcje spełniane przez obecność tych zjawisk można uporządkować w następujący sposób:

1. wyrażanie magicznego myślenia złożonego z synkretyzmów religijnych, zabobonów i przesądów, ale też wrażliwości na postrzeganie intuicyjne i wyobraźniowe
2. ukazywanie groteskowego, irracjonalnego oblicza świata i człowieka w tonie karnawałowej zabawy
3. przedstawienie obrazu świata istniejącego w strukturach mitów i wierzeń, traktowanych z całą powagą i bez dystansu sceptycznego
4. prezentowanie niesamowitej strony rzeczywistości jako absurda, ale strasznej zagadki
5. ćwiczenie rozciągania wyobraźni – na przykład poprzez sugerowanie **niepoliczalności** – jako zasady organizującej byty fizyczne i metafizyczne
6. realizowanie alterglobalistycznej propozycji (globalizacja rozumiana jako destrukcja kultur zdywersyfikowanych i autentyczności kontaktów międzyludzkich – na rzecz pseudokultury masowej równającej w dół, poddanej mechanizmom rynkowym i elektronicznym sztucznych kontaktów) poprzez wizjonerskie, profetyczne ostrzeżenie przed totalną dekonstrukcją wspólnot ludzkich, propozycji wyrażonej w formie obrazu literackiego, w którym zawarta jest próba przywracania pamięci o kulturach ginących i odtwarzanie na nowo prawdziwych więzi międzyludzkich
7. ledwo zaznaczona sugestia tajemniczych innych sposobów istnienia otwierających się przed człowiekiem, będących być może tylko iluzją.

Przypomniałam moją hipotezę roboczą, która wydaje mi się sensowna i zasadniczo trafiona po próbie konfrontacji z omawianymi tekstami literackimi (na tyle, na ile definicje mogą być sensowne i trafione, bo zawsze pozostaje pewien niedosyt kiedy próbujemy doprecyzować z zewnątrz, językiem nie do końca przystawalnym do języka wyrazu artystycznego, sposób istnienia dzieła literackiego, które ze swojej natury, będzie wymykać się takiemu doprecyzowaniu) i załączyłam przegląd wniosków końcowych z poszczególnych rozdziałów, teraz czas na określenie „Twardego jądra” realizmu magicznego, które, mam nadzieję, pozwoli nazwać także aspekty bardziej uniwersalne nurtu i te warianty, które mając bardziej unikalny charakter, sytuują się bardziej na obrzeżach. Powinno to nam również ułatwić zaznaczenie obszarów „przygranicznych”, które realizm magiczny dzieli z nurtami pokrewnymi, a także zaznaczyć ważniejsze punkty na mapie ewolucji tego sposobu opisu świata w literaturze współczesnej różnych kontynentów.

Wydaje mi się, że, aby utwór literacki mógł należeć do „twardego jądra” realizmu magicznego, powinien spełniać **równocześnie** następujące trzy warunki:



Po pierwsze, obraz świata przedstawionego powstaje poprzez widzenie otaczającej nas rzeczywistości i nas samych jako **zagadki**, jako niedającej się do końca wyjaśnić **tajemnicy**. Tajemnicy tej nie da się ani dokładnie racjonalnie wytłumaczyć, ani zważyć, zmierzyć czy wyliczyć. W tok opowiadania przedstawiającego otoczenie dobrze nam znane, zrozumiałe i przewidywalne, wpłatają się elementy niesamowite, należące równocześnie do tego opisywanego otoczenia i do innego wymiaru czasoprzestrzeni.



Po drugie, takie widzenie świata musi się łączyć z techniką i metodami tradycyjnego realizmu, który zasadę mimesis praktykował przede wszystkim poprzez uporządkowany, szczegółowy opis świata widzialnego, odbieranego wszystkimi zmysłami.



Po trzecie, co bardzo istotne, elementy niesamowite czy nadprzyrodzone muszą być opisane tak, jakby były **oczywistą i naturalną** częścią rzeczywistości przedstawionej, tylko wtedy bowiem może nastąpić coś w rodzaju **równouprawnienia różnych wymiarów**.

Dlatego tak ważne jest, by nie określać elementów magicznych od innych jakąś wyraźną granicą, nie podkreślać w żaden sposób ich szczególnej inności. Wręcz przeciwnie, granica między światem znanym i nieznanym powinna być zamglona, tak, aby mogły się one wzajemnie przenikać, a proza realizmu magicznego może wtedy zasugerować obraz zapętlenia się z sobą różnych sposobów istnienia. Nitka niesamowitości musi być wpleciona w tkaninę świata przedstawionego dyskretnie, delikatnie, migając tylko to tu, to tam, ale równocześnie musi być istotną częścią samej osnowy, bez której cały ten obraz świata nie mógłby istnieć – tak, jak ta cieniutka strużka krwi, która przepływa przez całe Macondo, aby, zatrzymując się przed domem Buendíów, zawiadomić Urszulę o śmierci jednego z jej synów.

Tak więc, aby mogło uformować się „twarde jądro” realizmu magicznego, nadrzędną zasadą powinno być mimesis **rzeczywistości poszerzonej** i muszą być zachowane **równocześnie** wszystkie trzy wyżej wymienione warunki: **rzeczywistość jako zagadka**, opisana **techniką realizmu tradycyjnego**, z **elementami niesamowitymi** przedstawionymi jako **oczywista część struktury świata**. A źródło, z którego pochodzą elementy magiczne, to najczęściej podświadomość zbiorowa wyrażona w archetypach i mitach, lub w przekształceniach tychże, mających postać myślenia magicznego często synkretycznego lub, rzadziej, żywych jeszcze wierzeń religijnych.

Natomiast cała różnorodność i wielobarwność odmian realizmu magicznego kształtuje się wokół tego „twardego jądra” zależnie od tego, z jakiego źródła (mity, religia, wierzenia lub tylko ślady po nich, zabobony lub ich parodia, cudowność zagadkowa, zabawa karnawałowymi wariantami dekonstrukcji mitów, absurdalny model świata) czerpią swoje elementy niesamowite dani autorzy, czy oswajają niesamowitość za pomocą groteski, czy pozostawiają je w atmosferze mrocznej tajemnicy, z jakiego kontekstu kulturowego budują klimat tekstu, jakimi mitami, wierzeniami, zabarwiona jest magiczna podszywka rzeczywistości przedstawionej. Im bliżej „twardego jądra”, tym wyraźniej zarysowują się cechy uniwersalne realizmu magicznego, im dalej od niego, tym bardziej będą to przykłady unikalne, aczkolwiek i od tej reguły można znaleźć znaczące wyjątki.

Gdybym miała podać tytuł utworu, który znajduje się w samym centrum „twardego jądra” realizmu magicznego, byłby to *Pedro Paramo* Juana Rulfo. W każdym razie w „klasyce” realizmu magicznego to jest dzieło, w którym ten nurt uzyskał formę perfekcyjną. Wydaje mi się, a nie jestem odosobniona w takim przekonaniu, że Juanowi Rulfo udało się stworzyć dzieło idealnej harmonii. Harmonii na różnych poziomach struktury tej powieści: równowaga pomiędzy światami żywych tu i żywych tam, przenikających się nawzajem, pomiędzy snem i jawą, pomiędzy mitem i historią, pomiędzy czasoprzestrzenią pamięci rozbitej na fragmenty indywidualnych wspomnień a podświadomością wspólnoty, pomiędzy realiami lokalnego kontekstu a losem ludzkim pojętym uniwersalnie, pomiędzy szczegółowym opisem tradycyjnego realizmu i równie przekonującym opisem realiów bytowania pozagrobowego, a raczej dziejącego się w przestrzeni rozmów toczących się w grobowcach, w prostych grobach, w symultanicznej przestrzeni wieloczasu utkanego z głosów, szeptów, ech. Perfekcja polifonicznej struktury narracji wyrażającej czasoprzestrzeń magiczną, która ma silny koloryt meksykańskiej rzeczywistości czasów porewolucyjnych, a równocześnie uniwersalne przesłanie egzystencjalne dotyczące ludzkiego losu, zagadki śmierci i samotności.

A równocześnie w *Pedro Paramo* nie ma jeszcze żadnych elementów parodii, nawet lekkiej, samego gatunku, ani sygnałów stylistyki postmodernistycznej, które pojawiają się już w *Sto latach samotności*, i to dlatego wydaje mi się, że właśnie powieść Rulfo jest chyba przykładem „czystego”, klasycznego realizmu magicznego, takim, co do którego nie mam żadnych znaków zapytania dotyczących przynależności. (Oczywiście nie znaczy to, że uważam, iż te utwory, *Sto lat samotności* i wiele innych, w których są zastosowane „mieszane” stylistyki, są w jakimkolwiek stopniu gorsze, chodziło mi tylko o próbę „wydestylowania” czegoś w rodzaju „esencji” tekstu należącego do „twardego jądra” realizmu magicznego).

Natomiast z „neoklasyki”, z nowszych utworów realizmu magicznego świadczących o jego żywotności i ciekawej ewolucji, wymieniałabym utwory

Toni Morrison, Bena Okri i Louise Erdrich jako znajdujące się najbliżej „twardego jądra”, a tuż za nimi Salman Rushdiego, Vikrama Chandrę, nieco dalej Christopha Ransmayra, Angelę Carter i Ailo Gaupa.

Porządek, w jakim wymieniałam utwory, stanowi istotną wskazówkę kierunku, w jakim trzeba podążać w poszukiwaniu punktów najsilniej pulsujących na mapie światowej realizmu magicznego dzisiaj, ale zanim przejdę do tych drogowskazów i mapy, chciałabym jeszcze podzielić się uwagami uzupełniającymi definicję „twardego jądra” omawianego przeze mnie nurtu.

Otóż, przedstawiona przeze mnie próba definicji najbardziej relevantnych cech realizmu magicznego, których perfekcyjnym wzorem jest, dla mnie, arcydzieło Juana Rulfo, powinna być uzupełniona najciekawszym modelem filozofii realizmu magicznego, nawet jeśli znajduje się ona w utworze, który, stylistycznie rzecz biorąc, niekoniecznie należy do „twardego jądra”. Chodzi mi o podkreślenie znaczenia przesłania znajdującego się w *Błękitnych tygrysach* Jorge Luisa Borgesa. Omawiałam go w rozdziale *Inne zjawiska niesamowite*, ale teraz chciałabym tylko zaznaczyć powiązanie tego przesłania z celem nadrzędnym realizmu magicznego, czyli poszerzenie pojęcia rzeczywistości po to, by taką właśnie poszerzoną rzeczywistość przekazać w obrazie literackim, czyli jednak nadrzędność realizmu i mimesis.

Niepoliczalność błękitnych magicznych kamieni, która przeraża uczonego przybyłego do Indii w poszukiwaniu błękitnych tygrysów, jest symbolem tego, co wywołuje lęk, bo burzy znany porządek świata, ale być może jest odkryciem, przeczuciem zupełnie innego porządku, który na razie jest niewyobrażalny, ale jest całkowicie realny i o wiele ważniejszy niż to, co już zrozumieliśmy i policzyliśmy, lecz co nas ogranicza i zasłania inne wymiary.

Taka sugestia pomaga spełniać funkcję „rozciągania wyobraźni”, ćwiczenia wyobrażania sobie tego, co wydaje się niewyobrażalne, ale może być o wiele prawdziwszym i pełniejszym obrazem rzeczywistości i praw nią rządzących. Myślę, że można tu pokusić się o nawiązanie do tej funkcji literatury, która czasami wyprzedza myślenie wielkich uczonych poprzez właśnie ćwiczenie wyobraźni, i pozwolić sobie zilustrować to przytoczeniem komentarzy na temat najnowszych odkryć w dziedzinie optyki. Zrobiłam już takie nawiązanie do najnowszych badań z fizyki w rozdziale o magicznych strukturach czasu, kiedy zacytowałam fragment wywiadu z astrofizykiem na temat tzw. teorii „kota Schrödingera” (superpozycja kota żywego i martwego). Teraz zacytuję fragmenty artykułu o rewelacyjnych eksperymentach zgniatania światła. Proszę zauważyć, ile razy w tym popularnonaukowym, ale poważnym artykule pojawia się określenie „magia” lub zwroty analogiczne (magia, czarna magia, czarodziejskie sztuczki, obrażające zdrowy rozsądek, zmartwychwstanie światła).

Magia XXI wieku**Zgniatanie światła.**

Prof. Lena Hau z Uniwersytetu Harvarda zwolniła bieg promienia światła w zimnych atomach sodu. Ścisnęła go następnie w pułapce równej grubości ludzkiego włosa.

Wysłanie fali materii. Uwięziony impuls światła przekazał energię atomom sodu i przestał istnieć. Ale wzbudzone atomy metalu utworzyły falę materii z informacją o tym świetle.

Zmartwychwstanie promienia. Gdy fala materii z informacją o świetle dotarła do drugiej chmury atomów sodu, odtworzył się w niej na nowo ten sam impuls światła.

(...) Z tej **czarnej magii** rodzą się jednak kolejne wynalazki jak komputery fotonowe i pamięć zapisywana w cząstkach światła.

(...) dokonała **magicznej** zamiany bezcielesnego światła na twardą materię a później ociężałej materii z powrotem na pędzący promień bez pomocy **sił nieczystych**. Współcześni fizycy też nie przypuszczali, że podobna operacja może się udać. To niewykonalne – powtarzało wielu badaczy.

Najciekawsze, że to, co robi wrażenie **czarodziejskiej sztuczki**, za niewiele lat może się stać częścią nowoczesnych technologii, które zaważą na losie większości z nas. I zmuszą do zauważenia, że świat już nie jest ten sam. Że prąd elektryczny w tym samym kablu może płynąć w dwie przeciwne strony naraz.

(...) tym razem odcisnęła promień światła w chmurze zimnych atomów i odzyskała go w innym miejscu oddalonym od poprzedniego o 160 mikrometrów. (...) Powstał nowy stan materii.

Einstein nie mógł się pogodzić z tak dziwną cechą, zakładającą w dodatku natychmiastowy kontakt na odległość, **sprzeczny z wszelkimi zasadami klasycznej fizyki**. Nazywał to splątanie „upiornym” i wszelkimi możliwymi sposobami próbował udowodnić, że jest niemożliwe. Dziś jednak wiadomo, że – **choć wyzywające dla naszej logiki – splątanie kwantowe istnieje i jest wykorzystywane na przykład do teleportacji atomów na duże odległości**.

(...) Człowiek nie jest w stanie wyobrazić sobie, jak to możliwe, że miliony atomów zachowują się tak, jakby pozostawały w tajemnym związku. Można sobie tylko wyrobić pewną intuicję, podpowiadającą, że jest właśnie tak, a nie inaczej, nie rozumiejąc do końca dlaczego – przyznaje dr Zawada³³⁸.

Trudno nie zauważyć analogii powyższych komentarzy z procesami myślowymi uczonego bohatera opowiadania *Błękitne tygrysy* Borgesa. Przerazenie odkryciem czegoś realnego, a co jest sprzeczne z podstawowymi zasadami logiki i dotychczasowo przyjętej nauki – nazwanie „upiornym” splątania kwantowego przez Einsteina, „sprzeczne z wszystkimi zasadami klasycznej fizyki”, próba zaprzeczenia – „to niewykonalne”, to niemożliwe”, „to nie wyobrażalne” – a jednak istnieje, więc kapitulacja racjonalnego pojmowania (bo nie da się zrozumieć) i zwrot ku intuicji, wyobraźni, a u bohatera tekstu Borgesa także ku siostrze wyobraźni – wierze. Jeśli zawierzy się intuicji i pozwoli

³³⁸ B. Kastory, *Więcej światła!*, „Newsweek”, 24.06.2007.

działać wyobraźni, to mogą otworzyć się drzwi do poznania innego porządku wykraczającego poza prostą logikę pełniejszego poznania, a które twórcy literatury przeczuwali i zasygnalizowali w formie obrazu, gdzie niewyobrażalne dzieje się, a pozornie niemożliwe staje się możliwe. A to znów przywołuje jedną z definicji realizmu magicznego: „making the impossible real”. A to z kolei kojarzy się z nazwą używaną przez współczesnych badaczy na najnowsze odkrycia w dziedzinie fizyki – „The physics of the impossible”.

Wiele tekstów literackich Borgesa podszytych jest przede wszystkim filozofią, a akurat *Błękitne tygrysy* podszyte są filozofią realizmu magicznego, dlatego ten utwór jest kluczowy dla doprecyzowania relacji między **realizm** a **magiczny**, przypomnienie, że akcent jest na słowie **realizm**, realizm poszerzonej rzeczywistości, w której dzieją się rzeczy pozornie magiczne, pozornie niemożliwe, a być może zupełnie realne, tylko jeszcze niepoznane. Zbliżamy się tu, mogłoby się wydawać, pozornie, do obszaru gatunku *science-fiction*. W rzeczywistości jednak tak nie jest. Fundamentalna różnica polega na tym, że w utworze *science-fiction* przenosimy się w czasie do przyszłości i często do zupełnie innej przestrzeni, najlepiej gwiazdnej, w innej galaktyce, a realizm magiczny sugeruje dzianie się **tu i teraz**. I w tym tu i teraz odsłonięte zostaje coś, co dzisiaj jest dla nas niesamowite, a to, że kiedyś może się to okazać najbardziej normalne, pozostaje w sferze ewentualnych myśli czytelnika, w świecie przedstawionym tekstu z nurtu realizmu magicznego ta niesamowitość dzieje się bardzo realnie, stąd opis jako integralna część rzeczywistości przedstawionej, ale dzieje się zagadkowo i tajemniczo.

A skoro padło już pytanie o ewentualne pokrewieństwo realizmu magicznego z *science-fiction*, to pora powiedzieć jeszcze parę słów o „spornych obszarach”. We wprowadzeniu sygnalizowałam już oczywiście, że nurt, którym się zajmuję, ma strefę „przygraniczną” zarówno od strony realizmu, jak i od strony magiczności. Analizując kluczowe utwory, wielokrotnie rozważałam też, zwłaszcza tam, gdzie to było szczególnie istotne, co skłania nas do określenia danego tekstu, jego charakteru, jako bardziej fantastycznego czy surrealistycznego, czy właśnie wyraźniej należącego do realizmu magicznego. W konkluzjach spróbuję jeszcze tu to podsumować. To, co nazwałam „spornymi obszarami”, czyli obszarami zachodzenia na siebie realizmu magicznego, literatury fantastycznej, surrealizmu, realizmu tradycyjnego, będą oczywiście zawsze istnieć, bo istnieją wspólne cechy, tak, jak istnieją cechy rozbieżne, inne. Można tylko spróbować je nazwać, wiedząc, że te nazwania będą często mocno niezadowolające i po jakimś czasie zapewne będą potrzebować korekty. Będą też dzieła wymykające się wszelkim próbom dokładnego ich zaszufładowania, często te najciekawsze, i tak powinno być, bo ani literatura nie jest materią nadającą się do dokładnego dzielenia na kategorie, ani, w moim przekonaniu, badanie czy analizowanie tekstów literackich nie jest nauką ścisłą, a właściwie mieści się na granicy nauki i sztuki.

Postaram się, podsumowując, przypomnieć **punkty wspólne** dla częściowo zachodzących na siebie „zbiorów”.

Wspólne cechy dla **tradycyjnego realizmu** i **realizmu magicznego** to: zasada mimesis, bardzo szczegółowy opis z wykorzystaniem postrzegania wszystkimi zmysłami, troska o konteksty (społeczne, historyczne, geograficzne, etc.).

Wspólne cechy **surrealizmu** i **realizmu magicznego** to: podważanie racjonalnego oglądu świata (choć są tu spore różnice w zasięgu i stopniu intensywności tego podważania), szerokie otwarcie na postrzeganie wyobraźniowe, wykorzystanie percepcji onirycznej, używanie groteski do obrazowania tego, co w rzeczywistości paradoksalne, irracjonalne.

Wspólne cechy dla **literatury fantastycznej** (z fantastycznością o różnej intensywności) i **realizmu magicznego**: obecność elementów niesamowitych w świecie przedstawionym utworu, pozostawienie czytelnika na huśtawce, wahającego się między interpretacją racjonalną a sprzeczną z racjonalizmem, przeplatanie pełnego szczegółów opisu świata przedstawionego opisem zjawisk niesamowitych (z tym, że w literaturze fantastycznej, zwłaszcza tej starszej, raczej nie ma aż tak wyraźnego starania o przedstawianie tego, co zadziwiające jako integralnej i oczywistej części rzeczywistości).

Z ważnych **różnic** wymieniałabym następujące:

a) między **realizmem tradycyjnym** a **magicznym**: realizm tradycyjny buduje obraz świata przedstawionego z racjonalnego oglądu rzeczywistości i nie dopuszcza obecności w niej zjawisk niesamowitych; magiczny realizm, wręcz przeciwnie, stwarza obraz świata przedstawionego, podważając li tylko racjonalny jego charakter

b) między **surrealizmem** a **realizmem magicznym**: nadrzędnym celem dla surrealistów jest zburzenie skostniałych form percepcji i myślenia poprzez „spuszczenie ze smyczy” podświadomości, wyobraźni, wizji ze snu, a jeśli, jako jeden z możliwych skutków, rezultatem będzie realizm rzeczywistości poszerzonej, to będzie to skutek uboczny, a nie cel nadrzędny, natomiast realizm magiczny, jeśli sięga po odblokowanie percepcji wyobraźniowej, ze snu, ze stanu półświadomego, to po to, by lepiej zbudować obraz rzeczywistości poszerzonej, a jeśli, przy okazji, powstaną też nowe oryginalne środki wyrazu w literaturze, to bardzo dobrze, ale nie to jest celem

c) między **literaturą fantastyczną** a **realizmem magicznym** (i tu jest najtrudniej): w literaturze fantastycznej jest mniej uwagi poświęconej szczegółowemu „przyszywaniu” elementów niesamowitych do codziennych realiów świata przedstawionego, konteksty społeczne, polityczne, historyczne itp. w świecie przedstawionym utworu bywają tylko naszkicowane lub wręcz nieobecne, a elementy fantastyczne rozbudowane, stosunkowo często możemy odnotować takie proporcje między światem fantastycznym

a codziennym, że fantastyczny „zjada” ten, w którym na co dzień funkcjonujemy, i wreszcie, *last but not least*, źródła z których zaczerpnięte są elementy niesamowite mają częściej charakter indywidualny niż wspólnotowy (podświadomość danej osoby, pamięć jednej osoby lub rodziny, sny śniące się pojedynczemu bohaterowi, miejsce osobne, wyjątkowe, w którym dzieją się rzeczy niesamowite). Podczas gdy w realizmie magicznym „przyszywanie” niesamowitości do szczegółowego opisu najdrobniejszych nawet detali dnia codziennego ze znanego nam świata jest ważną częścią składową stylistyki, i to robiąc to tak, żeby „szwów” nie było widać, konteksty społeczne, polityczne, historyczne, etc. nie są szkicowane, tylko stanowią osnowę rzeczywistości przedstawionej, elementy niesamowite nie mogą „zjeść” świata codzienności, bo są od początku przedstawione jako integralna część tej codzienności i wreszcie, znów, *last but not least*, źródła zjawisk niesamowitych są najczęściej wspólnotowe i zbiorowe (pamięć przedstawicieli danej grupy etnicznej, mieszkańców danego miasteczka, podświadomość zbiorowa, mity i wierzenia, obyczaje wyrażające myślenie magiczne, przekształcone już kulturowo dawne mity zamieszkałe w materiale literackim wspólnym dla danej tradycji).

Dokonawszy tego zestawienia podstawowych wspólnych cech i różnic, należałoby właściwie zaraz dołączyć listę wyjątków, przykładów niepasujących ani tu, ani tam, podkategorii, mieszanców o rozmaitych odcieniach, przekładanców i tym podobnych „okazów” metysażu, ale to właśnie starałam się robić, analizując poszczególne teksty, bo tylko na poszczególnych utworach można odnotować połączenia cech z wyżej wymienionych „obszarów spornych”, pokazać odcienie realizmu magicznego i literatury fantastycznej często przecież przenikających się nawzajem. Toteż powyższa próba nazwania punktów wspólnych i różnic może być przydatna tylko jako zaznaczenie pewnych ogólnych linii demarkacyjnych z pełną świadomością, że od tych reguł będzie nie tylko dużo wyjątków, ale że same kategorie mogą być zakwestionowane. Zabawiając się na moment w *advocatus diaboli*, można na przykład zacytować zdanie André Bretona, „papieża” surrealizmu, który w *Manifeste du surréalisme* twierdził, że „Ce qu’il y a d’admirable dans le Fantastique, c’est qu’il n’y a plus de Fantastique, il n’y a plus que le réel”³³⁹, czyli właściwie już zostaje naruszona „linia demarkacyjna” pomiędzy surrealizmem a fantastycznymi obszarami w literaturze i realizmem magicznym, jeśli miałaby ona polegać na tym, że surrealizm, w przeciwieństwie do realizmu magicznego, nie stawia

³³⁹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*; cyt. za: *Le Réalisme Magique. Roman. Peinture. Cinéma*, de Jean Weisgerber (ed.), Editions L’Âge d’Homme, Bruxelles, 1987, s. 41. („To co jest godne podziwu w fantastyczności, to to, że nie ma już niczego, co fantastyczne, pozostaje to, co rzeczywiste” [tłum. moje – K.M.B.]).

sobie za cel wyrażenia w literaturze (i sztuce) tego, co rzeczywiste. Skoro, jak powiada Breton, fantastyczne jest całkowicie realne, to jesteśmy już bardzo blisko realizmu magicznego, znów tylko z pewnymi różnicami środków wyrazu, ich proporcji, proveniencji elementów niesamowitych, i tak można by w nieskończoność.

W dodatku ciągle pozostają spore różnice w obyczajach językowych, terminologicznych, w poszczególnych krajach czy obszarach językowych. We Francji dalej niechętnie używa się terminu „realizm magiczny”, wobec czego chętnie wręcz zastępuje się go określeniem „littérature fantastique”, ale już w Belgii jest on przyjęty jako zupełnie normalny. W Niemczech termin „Magischer Realismus” częściej kojarzy się z malarstwem. W Ameryce Południowej, oczywiście, funkcjonuje od dawna, tylko ton przy używaniu terminu „realismo mágico” z dumy zmienił się trochę na znużenie, a poza tym w Argentynie, i owszem, możemy się spotkać z wymiennym stosowaniem słów „mágico” i „fantástico”. W Ameryce Północnej (Stany Zjednoczone i Kanada) „magical realism” jest całkowicie akceptowany i bardzo często omawiany, ale już w Wielkiej Brytanii niekoniecznie, przeważnie z zaznaczeniem znaku cytatu.

Dyskusja trwa i trwać będzie, bo „realizm magiczny” po prostu żyje, zmienia się i ewoluuje. A na mapie świata przedstawia się to tak.

Ameryka Środkowa i Południowa

Tutaj niewątpliwie realizm magiczny rozkwitł z największą intensywnością, a napisane w dekadach lat 40., 50., 60., 70. utwory zaliczyć dziś można do klasyki realizmu magicznego. Pisarze tacy, jak Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez stworzyli prawdziwe arcydzieła z tego gatunku i będą chyba zawsze uznawani za tych, którzy swoimi powieściami i opowiadaniem otworzyli nowy kierunek w prozie współczesnej. Oczywiście, każdy z tych pisarzy wniósł trochę inną odmianę do historii realizmu magicznego (indygenistyczny Asturias, historyczny Carpentiera, mityczny Rulfo, mityczny i lekko dekonstrukcyjny Garcíi Márqueza), ale wszyscy przyczynili się do wpisania realizmu magicznego do uniwersalnego dorobku literatury światowej, a także do ogromnego wzbogacenia się literatury latynoamerykańskiej.

Tutaj również zostały napisane ważne teksty teoretyczne na temat tej prozy, z których najważniejszy, bo przełomowy, był Borgesa esej *Sztuka narracyjna i magia*, tu, a konkretnie w Argentynie powstały utwory z pogranicza literatury fantastycznej i realizmu magicznego (Borges, Cortázar

i „szkoła” argentyńska), które były bardzo ważne dla wprowadzenia nowych i wzbogacenia dawnych środków wyrazu, konstrukcji narracyjnych i struktur czasoprzestrzeni, a w przypadku Borgesa stanowiące fundament filozofii realizmu magicznego.

Do omawianych przeze mnie pisarzy i utworów dodać by należało jeszcze inne nazwiska i tytuły, choćby niewymienionych z braku czasu i miejsca pisarzy portugalskojęzycznych z Brazylii. Musiałam dokonać wyboru, miał to być przegląd sytuacji światowej, więc wybierałam utwory i pisarzy stanowiących najbardziej charakterystyczne przykłady kluczowych odmian i odcieni realizmu magicznego mających wpływ formatywny na jego ukształtowanie, a z niewymienionych wielkich hispanojęzycznych dodać by należało, choć są to już przypadki trochę pograniczne, w każdym wypadku z innego powodu, Arguedasa, Donosa, Lezama Limę.

Natomiast jest nazwisko, które świadomie pominęłam, choć można mi zarzucić, że pomijam nazwisko bardzo znane, a mianowicie Isabel Allende. Świadomie dlatego, że jest to klasyczny przykład tej negatywnej otoczki, która tak bardzo zaszkodziła „dobremu imieniu” realizmu magicznego, albo, pożyczając zwrotu angielskiego „what gives ‘magic realism’ a bad name”. I owszem, *Dom duchów* jest dobrą powieścią i ważną dla nurtu realizmu magicznego, ale jakoś późniejszych utworów chilijskiej powieściopisarki tak dramatycznie spadła, że trudno już uważać twórczość Allende za zasługującą na zaliczenie do literatury pięknej, co gorsza, wyraźnie odcina ona kupony od nazwiska i od samej etykiety „realizm magiczny” pisząc coraz gorzej, a co jeszcze gorsze, wydawcy zalewają po prostu rynek jej książkami, bo znane i popularne nazwisko dobrze się sprzedaje. Pominiecie moje w tym wypadku jest więc formą protestu, a krzywdy pisarce i tak na pewno nie zrobię, bo napisano o niej już dużo, w tym dużo dobrego – i w tym wypadku słusznie – o *Domu duchów*, a odkąd ruszyła machina rynkowa po filmie na podstawie tejże powieści, to Allende została pieszczoszką mediów w takim stopniu, że chyba nawet gdyby ktoś chciał jej zrobić krzywdę, czego nie chcę, to i tak by nie dał rady. Nie tylko Allende jest przykładem negatywnym wewnątrz nurtu realizmu magicznego, wiem, że są jeszcze gorsi, którzy nie mają w ogóle na koncie ani jednej dobrej powieści, a mimo to półki księgarń uginają się od ich książek, ale ich chyba lepiej nawet nie wymieniać.

Wreszcie, historycznie rzecz biorąc, Ameryka Łacińska była, ale już nie jest, zagłębiem tego nurtu. Pozostanie zawsze najważniejszym punktem odniesienia, ale, jak często bywa z płomieniem, który palił się bardzo intensywnie, musiał przygasnąć lub wręcz zgasnąć. Młodszy pisarze tego kontynentu szukają nowych dróg, ale realizm magiczny rozwija się i wręcz rozkwita teraz na innych kontynentach.

Ameryka Północna

Jeśli chodzi o pisarzy amerykańskich, których twórczość miała wpływ na powstanie i rozwój realizmu magicznego, to można by wymienić Williama Faulknera, a przed nim w jakimś stopniu, Edgara Alana Poe, jego wpływ na pokrewne „obszary” literackie, czyli literaturę fantastyczną był znaczący. Natomiast pojawienie się własnego, amerykańskiego nurtu realizmu magicznego, który współtworzy „nową falę” realizmu magicznego we współczesnej literaturze światowej, odnotowujemy mniej więcej od dekady lat 80. zeszłego wieku, kiedy tli się już tylko ognisko latynoamerykańskie. Spośród pisarzy, którzy wymieniani są jako piszący w stylu realizmu magicznego: Toni Morrison, Louise Erdrich, William Goyen, Scott Momaday, William Kennedy, Maxine Hong Kingston. Toni Morrison i Louise Erdrich przyczyniły się szczególnie do wzbogacenia tego nurtu o świetnej jakości prozę i nowe formy wyrazu (żałuję, że tym razem nie starczyło czasu na Williama Goyena, którego proza jest niezwyklej urody, a równocześnie niepasująca do żadnej jednej kategorii).

W obu wypadkach (Morrison, Erdrich) ich powieści wpisują się w dyskurs postkolonialny uzupełniając historię tworzenia się społeczeństwa amerykańskiego o przemilczane, a bardzo istotne historie zdominowanych, pokrzywdzonych, a często po prostu wyniszczonych i wyeliminowanych mniejszości etnicznych rodzimych indiańskich i przywiezionych z Afryki czarnych niewolników i ich potomków.

Realizm magiczny poprzez inne struktury czasu pozwala odtworzyć pamięć o nieobecnych, a nawet oddaje im głos, którego tak długo nie mieli, pozwala też zobaczyć ich obecność w pokręconych losach ich potomków ciągle poszukujących swojej tożsamości. Fakt, że piszą o tym kobiety, dodaje też tej prozie warstwę szczególnej wrażliwości na inteligentną percepcję emocjonalną i intuicyjną, a także przyczynia się do bardzo uważnego obrazowania codzienności, w którą wplatane są wątki niesamowitości. Najbardziej istotny jest fakt, że Toni Morrison i Louise Erdrich jakością swoich utworów potwierdzają rangę realizmu magicznego, między innymi przypieczętowało to Nagroda Nobla dla Toni Morrison (to oczywiście nie pierwszy Nobel dla twórców z kręgu realizmu magicznego: Asturias, García Márquez), ale pierwszy z „nowej fali” tego nurtu.

Trzeba by też na naszej mapie ustawić drogowskaz w kierunku Kanady, gdzie można znaleźć ciekawe przykłady prozy zaliczanej do realizmu magicznego i nic w tym dziwnego, jeśli weźmie się pod uwagę bogactwo kultur, grup etnicznych i ich tradycji, problemów z tożsamością – a właśnie w takich rejonach pamięciotwórcza lub pamięć odtwarzająca funkcja realizmu magicznego może okazać się bardzo potrzebna. Wymienię tu dwa

nazwiska, które spośród pisarzy kanadyjskich pojawiają się najczęściej, gdy dyskutuje się o północnoamerykańskich wariantach omawianego przeze mnie gatunku: Jack Hodgins i Mordechai Richler.

Europa

Tutaj powstała sama nazwa „Magischer Realismus”, użyta przez Franza Rocha do określenia malarstwa po epoce ekspresjonizmu. Tutaj pojawiły się pierwsze rozważania i to nie tylko nad malarstwem w stylu realizmu magicznego, ale też jego formami literackimi (włoskie pismo „900” i Bontempelli), ale, co najważniejsze, tutaj napisane zostały utwory, bez których zapewne realizm magiczny albo by nie zaistniał, albo miałby zupełnie inny charakter. Myślę tu zarówno po prostu o całej tradycji literatury i kultury europejskiej, z której wyrosła, a potem ewoluowała po swojemu literatura obu Ameryk, jak i konkretnie o tekstach, które były częścią fundamentu realizmu magicznego, od strony tradycji powieści realistycznej i od strony literatury fantastycznej i surrealizmu. We wprowadzeniu pisałam sporo o wzajemnych zależnościach między surrealizmem europejskim a twórcami realizmu magicznego i o dysputach na temat roli Kafki w powstaniu realizmu magicznego, więc teraz skupię się już tylko na podsumowaniu sytuacji w obecnej literaturze europejskiej.

Po przeprowadzonych w niniejszym studium analizach tekstów z różnych kontynentów na pewno nie można potwierdzić hipotezy Carpentiera, jakoby tylko Ameryka mogła być terenem, na którym mogą powstawać utwory z nurtu realizmu magicznego, a Europa, utraciwszy już kontakt z żywymi źródłami swoich mitów, nie może już „urodzić” żadnego dzieła tego rodzaju. Istnieją i istnieli w Europie pisarze należący do kręgu realizmu magicznego. Powstawały tutaj i dalej powstają różne jego warianty. Rzeczywiście w Europie Zachodniej, a na niej opierał swoją hipotezę Carpentier, jest mniej twórców takiej prozy, ale nawet z tym można by dyskutować, bo Londyn, który zaiste do Europy Zachodniej należy, głównie z powodu swojego wielokulturowego tygla, jest zagłębiem światowego realizmu magicznego. Opinia Carpentiera jest właściwie o tyle zrozumiała, że siedział on w Paryżu, a rzeczywiście tam właśnie, o czym już pisałam we wprowadzeniu, jest miejsce szczególnie realizmowi magicznemu nieprzychylnie. Wróćmy jednak do omawianych przeze mnie tekstów i wypunktujmy odmiany europejskiego realizmu magicznego. Z pokolenia urodzonych w początkach XX wieku bardzo ważni twórcy to Isaac Bashevis Singer, Bruno Schulz, Michaił Bułhakow. Każdy z nich to tak wielka indywidualność, że nie sposób połączyć ich w grupę. Na pewno twórczość każdego z nich była tak różnorodna i bogata, że tylko częściowo należą oni do realizmu magicznego, ale

każdy z nich przyczynił się do wzbogacenia zarówno filozofii realizmu magicznego, oglądu rzeczywistości poszerzonej o inne wymiary, inne sposoby istnienia, jak i zasobu stylistycznych środków wyrazu funkcjonujących w tym nurcie. Z młodszych twórców z grupy, którą nazwałam „nową falą” realizmu magicznego, Angela Carter i Christoph Ransmayr (Anglia, Austria – a więc jednak Europa Zachodnia) reprezentują realizm magiczny wysokiej próby. W obu wypadkach jest to odmiana realizmu magicznego dosyć typowa dla Europy: realizm magiczny połączony z dyskursem postmodernistycznym i czerpiący elementy niesamowite z przetworzonych w tyglu tradycji literackiej mitów. U Ransmayra szczególnie udane są czasoprzestrzenie magiczne i nowe znaczenia wygenerowane z Owidiuszowych metamorfoz, a u Carter świetnie zastosowana groteska oparta na tradycji powieści gotyckiej.

Do literatury w języku niemieckim, oprócz Ransmayra, można dodać wymienianego przez krytyków jako bliskiego realizmowi magicznemu Güntera Grassa, a konkretnie jego *Blaszany bębenek*³⁴⁰.

Wyjątkowo oryginalna i właśnie nietypowo europejska jest twórczość Ailo Gaupa, gdyż czerpie on niesamowitość wprost ze źródła żywych mitów i wierzeń Saamów/Lapończyków. Jego odmiana realizmu magicznego jest połączeniem żywo pulsującego realizmu magicznego podobnego do odmian afrykańskich i indyjskich, a równocześnie surowość i oszczędność tradycji skandynawskiej językowej i literackiej nadaje temu tekstowi niejako podwójną niesamowitość.

A u nas, w Polsce i w Europie Środkowej i Wschodniej, dzieje się sporo i ciekawie.

Wiem, że omawiając utwory Bruno Schulza, Olgi Tokarczuk, Jana Jakuba Kolskiego, Hanny Krall, nie wyczerpałam tematu realizmu magicznego i jego okolic w polskiej literaturze współczesnej, ale pokazałam, jak te wybrane przykłady wpisują się w znaczący sposób w tematy i struktury głównego nurtu gatunku, który rozpracowuję. Można by interesująco dyskutować nad cechami realizmu magicznego lub pokrewnej literatury z elementami fantastyki w twórczości Tadeusza Nowaka, Andrzeja Stasiuka, Stefana Chwina, Magdaleny Tulli i paru jeszcze innych autorów. Jednak skoro staram się nasykować obraz występowania realizmu magicznego na różnych kontynentach, nie mogę rozbudowywać jednego obszaru ponad stosowne proporcje, a na szczęście poloniści, fachowcy od literatury współczesnej pracują nad tym problemem bardzo skutecznie, co potwierdza na przykład niedawny artykuł Jerzego Jarzębskiego *Realizm podszyty fantastyką*³⁴¹.

³⁴⁰ Zob. np. P. Merivale, *Saleem Fathered by Oskar: „Midnight’s Children”, Magic Realism, and „The Tin Drum”*, [w:] L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press 1995, s. 329–347.

³⁴¹ J. Jarzębski, *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” 2008, nr (6) 114.

Na pewno warto postawić drogowskazy w kierunku innych krajów Europy Środkowej i Wschodniej (Litwa, Ukraina, Czechy – niektóre teksty Hrabala, Słowacja, Węgry, Rumunia), gdzie żywe jeszcze często źródła myślenia magicznego, mocniejsza ciągle jeszcze niż na Zachodzie wiara religijna, stare pokłady zabobonów i wierzeń, „zamrożone” przez długie trwanie sytemu feudalnego, a potem specyficzną zamrażarkę okresu socjalizmu – komunizmu, na które nałożyły się fenomeny gospodarki rynkowej i zbyt gwałtownych dla wielu i niekoniecznie pozytywnych zmian społecznych i obyczajowych – stworzyły kuriozalną, często groteskową lub absurdalną miksturę, specyficzną glebę mogącą służyć jako znakomity substrat do twórczości literackiej w stylu realizmu magicznego lub jemu podobnych odmian literatury podszytej fantastyką.

Rosja, to osobny i ogromnie bogaty literacko obszar, gdzie od czasu twórczości Bułhakowa powstało szczególnie wiele tekstów z literatury *science-fiction* (ciekawym przykładem łączenia realizmu magicznego i specyficznej *science-fiction* są utwory braci Strugackich), faworyzowanej za Związku Radzieckiego, ale też znalazłoby się sporo odmian ciekawej literatury z elementami fantastyki choćby dlatego, że Rosja ma tu własne literackie wzory z klasyki powieści dziewiętnastowiecznej (niektóre opowiadania Gogola, Dostojewskiego) i późniejszej.

Z innych punktów na mapie Europy, które tylko sygnalizuję, trzeba zaznaczyć obszar Belgii z bogatą literaturą (Franz Hellens, Robert Poulet) i malarstwem, kto wie czy nie najlepszym w Europie właśnie w stylu realizmu magicznego i jego krzyżowania z surrealizmem, choćby René Magritte, nie mówiąc już o klasycznym dla rozwoju realizmu magicznego w filmie André Delvaux) z pogranicza realizmu magicznego i literatury fantastycznej, na pewno więcej się tu działo w tym zakresie niż w jakimkolwiek innym francuskojęzycznym kraju europejskim, choć część pisarzy jest flamandzkiego pochodzenia (Johan Daisne, Hubert Lampo).

Zaznaczam też trochę mocniejszym kolorem Włochy i Portugalię. Włochy, bo oprócz dokonań Bontempelliego wspomnieć można Dino Buzzatiego i ogromnie ciekawy przykład realizmu magicznego w służbie postmodernizmu, czyli niektóre utwory Italo Calvino, zwłaszcza *Rycerz nieistniejący* (nic dziwnego, że Magdalena Tulli jest tłumaczką twórczości tego znakomitego włoskiego prozaika). A Portugalia, bo trafimy tu na kolejnego noblistę parającego się realizmem magicznym, czyli José Saramago, a do towarzystwa możemy mu dodać na przykład urodzonego w Angoli i piszącego już w Portugalii Antonia Lobo Antunesa.

Ten ostatni autor poprzez miejsce swojego urodzenia wskazuje nam już, kto wie, czy nie najciekawszy kierunek dalszego rozwoju realizmu magicznego, a z Portugalii do Afryki niedaleko.

Nie da się omówić całej złożoności problemu realizmu magicznego w Europie. Na pewno istnieje on na tym kontynencie, na pewno tu są jego fundamenty, na pewno europejskie odmiany realizmu magicznego częściej sięgają do swojej własnej literatury jako źródła obrazowania elementów niesamowitych, więcej jest tu krzyżowania realizmu magicznego z postmodernizmem, ale żyje i ma się nie tak źle, jak by można przypuszczać, zwłaszcza w Europie Środkowej i Wschodniej, a wkład polskiej literatury jest znaczący.

Afryka

Voilà quelles sont les valeurs fondamentales de la Négritude: un rare don d'émotion, une ontologie existentielle et unitaire, aboutissant, par un surréalisme mystique, à un art. Engagé et fonctionnel, collectif et actuel, dont le style se caractérise par l'image analogique et le parallélisme asymétrique³⁴².

Là où la raison discursive, la raison – oeil du Blanc s'arrête aux apparences de l'objet, la raison intuitive, la raison – étreinte du Nègre, par delà le visible, va jusqu'à la sous-réalité de l'objet, pour, au-delà du signe, en saisir le sens (...). Le Blanc européen est d'abord, discursif; le Nègre – africain, d'abord, intuitif³⁴³.

Pozwoliłam sobie zacytować poetę i myśliciela z Senegalu, Leopolda Sedar Senghora, bo w tych fragmentach wyrażona jest kluczowa przyczyna, dla której Afryka jest chyba najmocniej pulsującym punktem na mapie światowej realizmu magicznego. Gdyby ktoś chciał wymyślić filozofię i stylistykę, która pasuje jak rękawiczka do koncepcji świata i człowieka, do percepcji, odczuwania i poznawania rzeczywistości mieszkańców tego kontynentu, nie mógłby chyba wymyślić niczego lepszego niż realizm magiczny. Tak jak pisałam w rozdziale o obecności nieobecnych, my, biali Europejczycy, musimy sobie dodać słowo „poszerzona” do słowa rzeczywistość, żeby zbliżyć się do takiego widzenia tego, co realne dla Afrykańczyka, który nie zatracił jeszcze bliskiego kontaktu ze swoją rodzimą kulturą, nie ma potrzeby dodawać tego słowa, bo rzeczywistość dla niego już taka zawsze jest. Silna obecność religii animistycznych, wielowiekowa tradycja kultury, w której równouprawnione są sfery ducha i materii, ożywiane tą samą energią o różnym stopniu nasilenia, kultura, która od zawsze obrazuje obecność umarłych w innych postaciach, która metamorfozy odbiera jako codzienność – wszystkie te elementy składają się na kulturę przesiąkniętą myśleniem magicznym i otwartą na realizm magiczny

³⁴² L. Sedar Senghor, *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'Universel*, Paris 1977, Ed. Le Seuil, Association pour la Diffusion de la Pensée Française, s. 35.

³⁴³ Ibidem, s. 47.

w sposób najbardziej naturalny. Podkreślam ten aspekt charakteru kultury jako istotny w rozwoju afrykańskiej sztuki i literatury współczesnej umyślnie, jako przeciwwaga do podejścia najbardziej powszechnego przy pisaniu o tejże literaturze, zwłaszcza wśród krytyków i historyków literatury anglojęzycznych w ostatnich dwóch, trzech dekadach, które polega na omawianiu tej literatury li tylko w kontekście dyskursu postkolonialnego³⁴⁴. Nie przeczę, że jest to na pewno ważny element współczesnej sztuki Afryki, w tym literatury, ale na pewno nie jedyny i nie można zawężać dzieł tworzonych przez artystów czarnego kontynentu do tego jej aspektu. Pisanie o dyskursie postkolonialnym zrobiło się bardzo modne³⁴⁵, co powoduje zdecydowanie zbytne podkreślanie tego aspektu w utworach dzisiejszej literatury i co nieco obniżyło też jakość niektórych artykułów, w tym wstępu do porządnej skądinąd antologii *Magical Realism* pod redakcją Zamory Parkinson i Faris³⁴⁶.

Myszę, że warto o tym wspomnieć, bo akurat w tej materii możemy mieć w miarę obiektywne spojrzenie, ponieważ pośród wielu naszych kompleksów, nie mamy akurat kompleksu eks-kolonizatorów, a mają go w nadmiarze Anglosasi i naprawdę zatracają już czasami trochę miarę, a jak dołączyć się do tego obsesja nie zawsze mądrej politycznej poprawności, to już trudno o zrównoważone podejście do tego problemu.

Co powiedziawszy, widzę oczywiście spore elementy dyskursu postkolonialnego w prozie wielu afrykańskich pisarzy i także tych, którzy piszą w stylistyce realizmu magicznego. W rzeczywistości świetnej powieści Chinua Achebe *Things fall apart* dyskurs ten jest faktycznie podszewką całej opowieści i w tenże dyskurs bardzo mądrze wpisuje się przesłanie tego utworu. Chinua Achebe, uznawany przez wielu za ojca prozy nigeryjskiej, nie należy do kręgu twórców w poetyce realizmu magicznego, w tym sensie, że nie ta poetyka dominuje w jego dziełach, choć są mocne jej akcenty. Ale omawiany przeze mnie w drugim rozdziale Ben Okri to zaiste mistrz tej stylistyki i tak obrazowanego świata przedstawionego. Jakość jego przepięknej powieści *The Famished Road* jest najlepszym, ze znanych mi, przykładem jak cudownie odrodził się realizm magiczny na gruncie kultury afrykańskiej.

Naprawdę interesująca powieść pół-Nigeryjki Helen Oyeyemi, *Malala Ikar*, którą omawiałam w rozdziale o „obecności nieobecnych”, może też posłużyć do zasygnalizowania problemu: jak kwalifikować utwory, które

³⁴⁴ Zob. S. Slemon, *Magic Realism as Postcolonial Discourse*, [w:] L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magical Realism...*, Duke University Press 1995.

³⁴⁵ A nawet „trendy”, co jest jeszcze gorsze, bo przyciąga najbardziej płytkie i pretensjonalne umysły chcące się przypodobać lub zdobyć granty.

³⁴⁶ L. Parkinson Zamora, W.B. Faris, *Introduction*, [w:] L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magical Realism...*, s. 1–11.

wyszły spod pióra mieszkających już długo w Europie, Stanach Zjednoczonych czy Kanadzie, a często tam wykształconych, autorów pochodzenia afrykańskiego, czasami z mieszanych małżeństw. Czy można je zaliczać do literatury afrykańskiej, na przykład nigeryjskiej czy senegalskiej? A więc też czy obecny w tych utworach realizm magiczny ma silne powiązania z kulturą Czarnego Lądu, bo tak bywa, ale wcale nie zawsze.

Azja

Następnym mocno pulsującym punktem na mapie są Indie. Trudno nie zauważyć, że właśnie kultura tego subkontynentu jest równie, jeśli nie bardziej jeszcze „wdzięcznym” terenem dla nowych wcieleń, dla reinkarnacji realizmu magicznego.

Tysiąclecia religii, która do dziś dla całego świata jest modelem duchowości traktowanej poważnie i przekładanej na sposób życia, mity i wierzenia ciągle żywe i barwne w setkach odmian, wyrażane w obrazowaniu setek grup etnicznych i różnorodności języków – tradycja literacka szczególnie obfita w elementy fantastyczne i wyobraźniową prezentację obrazu świata (obaj omawiani przez mnie autorzy, twórcy realizmu magicznego w stylu indyjskim, Salman Rushdie i Vikram Chandra – używają przetworzonego przez siebie modelu narracyjnego z *Baśni tysiąca i jednej nocy*, a postać Szeherezady przywoływana jest na wiele sposobów), a na te wyżej wymienione warstwy nakłada się angielska formacja kulturowa i modele powieści dawniejszej i najnowszej z Anglii i Stanów Zjednoczonych.

Możliwości stworzenia własnej oryginalnej odmiany realizmu magicznego z tak bogatego „naparu”, „wyciągu” z tyłu ziół religijnych, kulturowych, literackich są ogromne. Funkcja dywersyfikacji kulturowej, jaką często może spełniać dobry tekst realizmu magicznego, ma wszelkie szanse zostać tu wykorzystana. To, co po angielsku wyrażone jest jako „decentring privileged centers”³⁴⁷, inna misja tegoż nurtu w jego skali globalnej, jako oferta alterglobalistyczna też ma w Indiach szczególne pole do popisu. A oczywiście tak jak w wypadku pisania o literaturze afrykańskiej, tak i w przypadku Indii są przedstawiciele świata akademickiego, którzy rozpatrywać będą także indyjski realizm magiczny li tylko pod kątem dyskursu postkolonialnego.

Wydaje mi się, że powieści Salmana Rushdiego i Vikrama Chandry, o których pisałam, pokazują, że odmiana realizmu magicznego stworzona przez autorów urodzonych na tym subkontynencie jest bardzo oryginalna,

³⁴⁷ Th.L. D’haen, *Magic Realism and Postmodernism: Decentring Privileged Centers*, [w:] L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magical Realism...*

bo potrafi połączyć bogactwo kulturowe Indii z europejskimi i amerykańskimi sposobami widzenia świata, a także zastosować groteskę i postmodernistyczne chwytły stylistyczne, żeby rozbudować utwór metatekstualnie i zdystansować się do zbyt intensywnie wschodniego i zbyt intensywnie zachodniego postrzegania rzeczywistości.

Drogowskazy ustawiamy teraz w kierunku Chin i Japonii. W obu krajach dzieje się też całkiem ciekawie, jeśli chodzi o nurt literacki omawiany w tym studium, choć może nie tak obficie jak w Indiach.

O obecności realizmu magicznego w literaturze chińskiej jako stylistyki pomagającej w odtwarzaniu i podtrzymywaniu pamięci o tożsamości kulturowej pisze, między innymi, Lidia Kasarełło w książce *Totemy życia... Chińska literatura poszukiwania korzeni*³⁴⁸. Wymienia ona następujących autorów chińskich, których można zaliczyć do kręgu realizmu magicznego: Zheng Wanlong, Li Rui, Han Shaogong, Wang Anyi, Zhao Dawa.

Intrygująca jest też przytaczana przez autorkę książki hipoteza chińskiego uczonego Lu Fanga na temat wspólnych korzeni cywilizacji amerykańskich Indian i Chińczyków, które przetrwały, jego zdaniem, w zbliżonych wyobrażeniach kosmogonicznych. Lu Fang wskazuje na podobny typ cywilizacji, którą charakteryzuje ciągłość wsparta na fundamencie zapisanym w księgach kanonicznych Majów i starożytnych Chińczyków. Między innymi o takim właśnie dalekim, ale realnym pokrewieństwie przekonuje nas Lu Fang w artykule *Chińska literatura Nowego Okresu i wpływ 'bommu' literatury iberoamerykańskiej*³⁴⁹.

Wiemy, że Indianie przewędrowali do Ameryk z Azji, a czy teza Lu Fanga dałaby się udowodnić w świetle badań antropologów, archeologów i innych uczonych zajmujących się tymi kwestiami, to już inna sprawa. Mnie w tym momencie interesuje sam fakt obecności rozmaitych odmian realizmu magicznego w tym ogromnym, ciągle jeszcze dobrze nieznanym dla nas kraju, który jeszcze raz potwierdza, że nurt ten odradza się w innych częściach świata i znajduje tam podatny grunt.

W Japonii wymienia się też sporo nazwisk: Murakami Haruki, Oe Kenzaburo, Abe Kobo, o czym pisze na przykład Susan J. Napier w artykule *The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction*³⁵⁰. Z przeglądu japońskich autorów, jakiego dokonuje Susan Napier widać, że zjawisko realizmu magicznego w Japonii rozrosło się już do sporych rozmiarów, skoro można mówić o tylu jego rodzajach.

Jeszcze dwa drogowskazy.

³⁴⁸ L. Kasarełło, *Totemy życia... Chińska literatura poszukiwania korzeni*, Warszawa 2000.

³⁴⁹ Zob. ibidem, s. 28–29.

³⁵⁰ W antologii: L. Parkinson Zamora, W.B. Faris (eds), *Magical Realism...*, s. 451–475.

Nowa Zelandia i Australia

The Carpathians Janet Frame, powieściopisarki z Nowej Zelandii, omawiałam w rozdziale *Inne zjawiska niesamowite*, może dorzuciłabym tylko taką korektę: wspomniałam, że obraz poszukiwań alternatywy kulturowej, w tym magicznej, w tej powieści wydaje mi się sztuczny i chyba taki jest, ale sądzę, że jest to zamierzona strategia autorki, bo główna bohaterka, Mattina Breckon, przybywając z Nowego Yorku i będąc uformowana przez kulturę bez korzeni i bez warstwy duchowej może już tylko wymyślić sobie, ale nie naprawdę odczuć ślady tożsamości Maorysów, nie tylko dlatego, że sami Maorysi mają już z tym duży kłopot, ale dlatego, że w niej samej nie ma już „receptorów” na taki sposób odbierania świata. Więc sztuczność zamierzona, będąca smutną prawdą o ginących tożsamościach niedostępnych już ani dla tych, co szukają ich jako własnych korzeni, ani dla tych, którzy chcieli się chociaż im przyglądnąć czy „ogrząć się w ich ciepło”?

A takie właśnie (równie smutne, acz mniej sztuczne – jest jednak analogiczny wątek: narrator w pewnym stopniu wymyśla sobie magiczne widzenie świata Aborygenów – a potem szuka potwierdzenia – i też jest jakieś rozpaczliwe pragnienie wypełnienia własnego pustego miejsca po duchowych treściach kultury poprzez kontakt z choćby dogasającym płomieniem kultury tak zwanej prymitywnej, ale autentycznie ukorzonej) poszukiwania są też treścią książki Bruce’a Chatwina *Pieśni stworzenia*, książka, którą polecał jako konieczną do przeczytania Ryszard Kapuściński, dla wszystkich tych, którzy chcą dowiedzieć się czegoś naprawdę mądrego o ginących tożsamościach kulturowych. Wiem, przekraczam granicę li tylko literatury pięknej, bo *Pieśni stworzenia* to mieszanka reportażu, książki podróżniczej, powieści, eseju filozoficznego. Ale skoro już raz przekroczyłam tę granicę dla naszej Hanny Krall, to mogę też, wydaje mi się, napomknąć o obecności elementów realizmu magicznego w obrazowaniu świata widzianego oczami Aborygenów australijskich w powieści/reportażu Chatwina. Kapuściński dobrze wiedział, ile pożytku może dać krzyżowanie literatury faktu i literatury pięknej, bo sam to robił z bardzo dobrym skutkiem.

A o tym, jak przepełniona duchem realizmu magicznego może być atmosfera kontynentu australijskiego dla niektórych artystów, świadczy ciągle fascynujący odbiorców na całym świecie nawet po ładnych paru latach film *Piknik pod Wiszącą Skalą* – przykład niesłychanie wysmakowanego realizmu magicznego w sztuce X Muzy.

Na początku tej pracy postawiłam przed sobą zadanie dwojakie: naszkicowanie mapy światowej realizmu magicznego w literaturze XX i XXI wieku oraz wprowadzenie trochę porządku w zamieszaniu, jakie panuje wokół samego terminu.

Starałam się te zadania wykonać jak najlepiej umiałam, zasygnalizowałam rozmaite odmiany realizmu magicznego na mapie świata, przy niektórych punktach udało mi się zatrzymać nieco dłużej, do niektórych tylko odsyłałam, ustawiając drogowskaz. Wydaje mi się, że przekonałam ewentualnych czytelników niniejszej książki, iż realizm magiczny nie jest zjawiskiem literackim przyporządkowanym tylko do Ameryki Łacińskiej i że jeśli nawet uznamy, że wypalił się na tamtym kontynencie iż to jak feniks z popiołów odrodził się i żyje pełnią życia zwłaszcza w Afryce i w Indiach, w Chinach, w Japonii, na Nowej Zelandii, w Ameryce Północnej i w Norwegii, a Europa nie tylko dała mu nasiona i zarodki swojej kultury i tradycji literackich, ale jest dalej miejscem, gdzie różne jego postacie przetwarzane są w coraz to innych wariantach.

Czy udało mi się wprowadzić trochę porządku w zamieszanie wokół definicji realizmu magicznego, jego funkcji i „obszarów spornych”: surrealizmu, literatury z elementami fantastycznymi? Mam nadzieję, ale wiele z tych problemów musi pozostać tylko częściowo wyjaśniona, bo cóż by to był za realizm magiczny, którego magia została by dokładnie wytłumaczona, określona, a nie daj Boże jeszcze zmierzona czy zważona? Giordano Bruno, który twierdził: „mesurer c'est mentir”, nie spalilibyśmy już dziś na stosie, tuszę?

A tajemnica i zagadka muszą pozostać częścią konstytutywną realizmu magicznego.

Jakimi drogami pójdzie on dalej? Być może rację ma Jeanne Delbaere-Garant, jedna z najlepszych specjalistek od realizmu magicznego w anglosaskiej literaturze współczesnej, kiedy powiada:

Much as the Anglophone world wants to challenge traditional realism, it is not the Hispanic world. The pragmatic and puritanical Crusoe, not the well-balanced magic realist couple Sancho/Quixote, stands at the front door of its house of fiction. As for Friday, he has gone his own way, back to the „marvelous” reality of his native Africa, where novels like Ben Okri's „The Famished Road” clearly pull the balance in the opposite direction³⁵¹.

Ja też uważam, że to Ben Okri niesie teraz święty ogień realizmu magicznego (i to niekoniecznie po to, by oddalić się ku magii, cudowności, a zaniechać realizmu, bo realizm magiczny znaczy realizm, który odzwierciedla magiczną rzeczywistość), ale w jego drużynie są zawodnicy z innych kontynentów i chyba nie tylko Piętaszek będzie spadkobiercą tego wciąż tak żywotnego nurtu.

A dlaczego tak żywotnego? Dlaczego, na przykład, nawet w Europie możemy jeszcze odnaleźć jego warianty? Tutaj wydaje mi się, że jedna z możliwych odpowiedzi mogłaby brzmieć, że czytelnicy znajdują w tych powieściach

³⁵¹ J. Delbaere-Garant, *Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English*, [w:] L. Parkinson Zamora and W.B. Faris (eds), *Magic Realism...*, s. 261.

jakiś ślad tego ładu czy harmonii, którego już w ich otoczeniu nie ma a którego tak bardzo potrzebują? Pożyczę tu określenia od Jerzego Jarzębskiego, który pisząc o najnowszych odmianach pokrewnego nurtu, czyli realizmu podszyczego fantastyką w polskiej prozie, użył znakomicie trafionego zwrotu: „fantastyka jako proteza sensu”. Co prawda użył go w kontekście prób stworzenia realistycznego obrazu rzeczywistości Polski po przemianach od 89 roku, mówiąc o tekstach, których autorzy sięgają po elementy fantastyczne nie mogąc w żaden inny sposób wprowadzić sensu do otaczającego ich obecnie świata w naszej ojczyźnie, ale równocześnie utworzone przez niego określenie może zafunkcjonować w szerszym kontekście.

We współczesnym świecie tak bardzo brakuje poczucia ładu, porządku i właśnie sensu, że jego „proteza” w postaci fantastyki czy magii staje się bezcenna. Realizm magiczny, który w najlepszym swoim wydaniu może poszerzyć rozumienie rzeczywistości w taki sposób, że odbudowane zostaną choćby ślady po prawdziwym ładzie lub zasugerować, że istnieje możliwość życia w rzeczywistości bardziej harmonijnej, staje się atrakcyjny dla zagubionego, wykorzenionego, poszukującego tożsamości lub choćby punktów zaczepienia współczesnego człowieka. Realizm magiczny, szanując nasze (zwłaszcza europejskie czy zachodnie) uwarunkowania, nasze nawyki myślenia racjonalnego, i właśnie tę potrzebę sensu, równocześnie zaspokaja nasz głód niesamowitości, nasze marzenia, by niemożliwe stało się możliwe, by fantastycznie barwna wizja pozwoliła na chwilę odlecieć a jednak nie stracić gruntu pod nogami, tak jak te postacie z olbrzymimi skrzydłami mocno stąpające po ziemi.

Tam, gdzie źródła myślenia magicznego, odczuwania siebie w świecie jako stanowiącego całość z przyrodą i mogącego mieć kontakt ze swoimi bliskimi po tamtej stronie śmierci, są jeszcze żywe, realizm magiczny będzie po prostu wyrażał taką formę bycia i widzenia świata, a tam, gdzie źródła te są już wyschnięte lub zasypane, będzie chociaż pozwalał nacieszyć się takim obrazem w świecie przedstawionym utworu literackiego.

Nie każdemu jest dane uwierzyć, że byliśmy ptakami przed przyjściem na świat („some of us were birds” – Ben Okri), że możemy spotkać siebie z przyszłości we własnym bądź cudzym śnie, że możemy nie zauważyć własnej śmierci lub uciąć pogawędkę ze zmarłą sąsiadką, nie wiedząc, że jest ona już duchem, ale wielu z nas może cieszyć się urokiem tej chwili zatrzymanej w niszy czasoprzestrzeni utworu literackiego, w kapsule czasu poza czasem, w której możemy pomieszkać w widmie transatlantyku, galeonu odnalezionego w puszczy, lub z lekkim dreszczem grozy zamienić się miejscami z aksolotlem, nie będąc pewnym... czy uda nam się wrócić, tak bardzo zafascynowały nas opisane z namacalnym realizmem jego różowe paluszki, nasze różowe paluszki?

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Asturias, Miguel Ángel, *Niejaka Mulatka*, przekł. Andrzej Nowak, Kraków 1977, Wydawnictwo Literackie.
- Borges, Jorge Luis, *Błękitne tygrysy, Dwudziesty piąty sierpnia* 1983, [w:] *Pamięć Szekspira*, przekł. Dorota i Adam Elbanowscy, Warszawa 1989, Prószyński i Spółka.
- Buber, Martin, *Opowieści Chasydów*, przekł. Paweł Hertz, Poznań 1986, „W Drodze”.
- Bułhakow, Michaił, *Mistrz i Małgorzata*, przekł. Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski, Warszawa 1998, Prószyński i Spółka.
- Carpentier, Alejo, *Królestwo z tego świata*, przekł. Kalina Wojciechowska, Warszawa 2000, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A.
- Carpentier, Alejo, *Powrót do ziarnka, Podobny do nocy, Pole gwiazd*, [w:] *Wojna czasu*, przekł. Kalina Wojciechowska, Warszawa 1974, Czytelnik.
- Carter, Angela, *Wieczory cyrkowe*, przekł. Zofia Uhrynowicz-Hanasz, Warszawa 1993, Czytelnik.
- Chandra, Vikram, *Red Earth and Pouring Rain*, London 1995, Faber and Faber Limited.
- Chatwin, Bruce, *Pieśni stworzenia*, przekł. Krzysztof Puławski, Warszawa 2008, Świat Książki.
- Cortázar, Julio, *Aksolotl, List do znajomej w Paryżu, Listy od mamy, W nocy twarzą ku niebu*, [w:] *Opowiadania*, przekł. Zofia Chądzyńska, Marta Jordan, Warszawa 1999, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A.
- Erdrich, Louise, *Bingo Palace*, New York 1995, Harper Perennial, A Division of Harper Collins Publishers.
- Erdrich, Louise, *Four Souls*, New York 2006, Harper Perennial, Harper Collins Publishers.
- Erdrich, Louise, *Love medicine*, Toronto–New York–London–Sydney–Auckland 1984, Bantam Books.

- Erdrich, Louise, *The Antelope Wife*, New York 1998, Harper Flamingo, Harper Collins Publishers.
- Erdrich, Louise, *Tracks*, New York 1988, Henry Holt and Company, Inc.
- Frame, Janet, *The Carpathians*, London 1988, Bloomsbury Publishing Ltd.
- García Márquez, Gabriel, *Bardzo stary pan z olbrzymimi skrzydłami, Ostatnia podróż statku widmo*, [w:] *Opowiadania*, przekł. Zofia Chądzyńska i Carlos Marrodan Casas, Warszawa 1998, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A.
- García Márquez, Gabriel, *Sto lat samotności*, przekł. Grażyna Grudzińska, Kalina Wojciechowska, Warszawa 1997, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A.
- Gaup, Ailo, *Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna*, przekł. Maria Sibińska, Gdańsk 2004, słowo / obraz terytoria.
- Goyen, William, *The House of Breath*, London 1990, Serpent's Tail.
- Kafka, Franz, *Przemiana*, [w:] *Cztery opowiadania. List do ojca*, przekł. Juliusz Kydryński, Warszawa 2003.
- Kolski, Jan Jakub, *Cudowne miejsce, Jańcio Wodnik*, [w:] *Jańcio Wodnik i inne nowele*, Wrocław 1994, Wydawnictwo Radunia.
- Krall, Hanna, *Obecność*, [w:] *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Kraków 1998, Wydawnictwo a5.
- Legendy gwatemalskie*, przekł. Joanna Petry-Mroczkowska, Kraków 1979, Wydawnictwo Literackie.
- Marai, Sandor, *Krew świętego Januarego*, przekł. Feliks Netz, Warszawa 2006, Czytelnik.
- Morrison, Toni, *Beloved*, London–Sydney–Auckland–Endulini 2005, Vintage – Random House.
- Morrison, Toni, *Song of Solomon*, London–Sydney–Auckland–Endulini 1998, Vintage – Random House.
- Okri, Ben, *The Famished Road*, London–Melbourne–Sydney–Auckland–Johannesburg 1992, Vintage.
- Oyeyemi, Helen, *Mala Ikar*, przekł. Jolanta Kozak, Warszawa 2007, Wydawnictwo W.A.B.
- Ransmayr, Christoph, *Ostatni świat*, przekł. Jacek S. Buras, Warszawa 1998, Wydawnictwo Sic!
- Rulfo, Juan, *Pedro Paramo*, przekł. Kalina Wojciechowska, Kraków 1975, Wydawnictwo Literackie.
- Rushdie, Salman, *Dzieci Północy*, przekł. Anna Kołyszko, Poznań 1999, Dom Wydawniczy REBIS.
- Schulz, Bruno, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą*, Wrocław 2005, Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Shan Sa, *La porte de la paix celeste (Brama niebiańskiego spokoju)*, Paris 1997, Gallimard.
- Singer, I.B., *Zasłubiny w Brownsville, Krótki piątek, Estera Kreindl Druga*, [w:] *Krótki Piątek*, przekł. Dorota Bogutyn, Gdańsk 1992, Wydawnictwo ATEXT.
- Tokarczuk, Olga, *Prawiek i inne czasy*, Warszawa 1996, Wydawnictwo W.A.B.

Opracowania

- Auerbach, Erich, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przekł. Zbigniew Żabicki, Warszawa 1968, PIW.
- Bachtin, Michail M., *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki”, LXV, 1974, z. 4.
- Biedermann, Johann; Gazda, Grzegorz; Hubner, Irena, red., *Realizm magiczny: Teorie i realizacje artystyczne*, Łódź 2007, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- Blackwood, John, *Oxford's Gargoyles and Grotesques*, Oxford 1986, Charon Press.
- Borges, Jorge Luis, *Sztuka narracyjna i magia*, przekł. Adam Elbanowski, [w:] „Literatura na Świecie” 1988, nr 12 (209).
- Brotherston, Gordon, *W granicach samotności. Eseje o literaturze latynoskiej*, przekł. K. Wojciechowska, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Browarny, Wojciech, *Powieściowe transgresje Olgi Tokarczuk*, „Arkusz”, 1996, nr 12.
- Caillois, Roger, *W sercu fantastyki*, przekł. Maryna Ochab, Gdańsk 2005, słowo/obraz terytoria.
- Camayd-Freixas, Erik, *Realismo mágico y primitivismo*, Lanham–New York–Oxford 1998, University Press of America. Inc.
- Delbaere-Garant, Jeanne, *Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English*, [w:] *Magical Realism. History, Theory, Community*, Parkinson Zamora & Wendy B. Faris, Durham & London 1995, Duke University Press.
- Donoso, José, *Moja osobista historia boomu*, przekł. Elżbieta Komarnicka, Kraków 1977, Wydawnictwo Literackie.
- Elbanowski, Adam, *Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej*, „Literatura na Świecie”, 1983, nr 9.
- Fernandez Moreno, Cesar, *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, pod red. Cesara Fernandez Moreno.
- Flores, Angel, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, [w:] *Magical Realism. History, Theory, Community*, Parkinson Zamora & Wendy B. Faris, Durham & London 1995, Duke University Press.
- Flores, Angel, *Magical realism in Spanish American fiction*, „Hispania”, 1955, nr 38.
- Gioia, Ted, *The Famished Road*, Bena Okri, „Blogcritics Magazine”, The New Canon, <http://blogcritics.org/archives/2009/03/14/0036393.php>.
- Goncourt, E., Przedmowa do: *Germinie Lacerteux*.
- Gonzalez Boixo, Jose Carlos, przedmowa do: Juan Rulfo, *Pedro Paramo*, Madrid 1998, Ediciones Catedra, S.A.
- Guenther, Irene, *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*, [w:] Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, eds, *Magical Realism. History, Theory, Community*, Duke University Press 1995.
- Guriewicz, Aron J., *Z historii groteski: „góra” i „dół”*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, słowo/obraz terytoria.
- Głowiński, Michał, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, słowo/obraz terytoria.
- Jahn, Janheinz, *MUNTU. African Culture and the Western World*, translated from the German by Marjorie Grene, New York 1961, Grove Press.
- Jarzębski, Jerzy, *Powieść jako autokreacja*, [w:] idem, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, Kraków – Wrocław 1984.
- Jarzębski, Jerzy, *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty”, 2009.
- Kalicki, Rajmund, posłowie do: Alejo Carpentier, *Królestwo z tego świata*,
- Kasarełło, Lidia, *Totemy życia... Chińska literatura poszukiwania korzeni*, Warszawa 2000, Wydawnictwo Akademickie DIALOG.
- Kayser, Wolfgang, *Próba określenia istoty groteskowości*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, słowo/obraz terytoria.
- Kieniewicz, Jan, przedmowa do: *Listy o odkryciu Ameryki*, Gdańsk 1995, Novus Orbis.
- Komorowski, Adam, posłowie do: Gabriel García Márquez, *Sto lat samotności*, Kraków, WL.

- Kühn, Jerzy, *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*, Warszawa 1984, Czytelnik.
- Leal, Luis, *Magical Realism in Spanish American Literature*, [w:] *Magical Realism. History, Theory, Community*, Parkinson Zamora & Wendy B. Faris, Durham & London 1995, Duke University Press.
- Legeżyńska, Anna, *Młynek do kawy i inne modele kosmosu*, „Polonistyka”, 1998, nr 2.
- Lem, Stanisław, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria*, „Teksty”, 1973, nr 5.
- Lu Fang, *Chińska literatura Nowego Okresu i wpływ 'boomu' literatury iberoamerykańskiej – Xinshiqi zhongguo wenxue yu Lamei 'baozha' wenxue yingxiang* (zob. Lidia Kasarelló, *Totemy Życia: Chińska literatura poszukiwania korzeni*, Warszawa 2000, Wydawnictwo Akademickie DIALOG).
- Magritte, René, wypowiedzi cytowane [w:] „Wielcy Malarze”, nr 123, Wrocław 2001, Wydawnictwo Eaglemoss.
- Marco, Joaquin, przedmowa do: *Cien anos de soledad*, Gabriela Garcíá Márqueza, Barcelona 1982.
- Markiewicz, Henryk, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, PWN.
- Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, Mexico 1998, Fondo de Cultura Economica.
- Michałowski, Piotr, „Sto lat samotności”: powieść o czasie, „Literatura na Świecie”, nr 9, 1983.
- Miłosz, Czesław, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, Czytelnik.
- Napier, Susan J., *The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction*, [w:] *Magical Realism. History, Theory, Community*, Parkinson Zamora & Wendy B. Faris, Durham & London 1995, Duke University Press.
- Nawrocka, Ewa, *Miguel Ángel Asturias – Twórca światów magicznych*, „Ameryka Łacińska”, 1999, CESLA, nr 3–4.
- Nawrocka, Ewa, *Synkretyzm religijny w literaturze latynoamerykańskiej*, „Studia Iberyjskie”, red. Urszula Dąbbska-Prokop i Teresa Eminowicz, Kraków 1994.
- Parkinson Zamora Lois; Faris, Wendy B., eds., *Magical Realism. Theory, History, Community*, Duke University Press 1995.
- Parkinson Zamora, Lois, *Magical Romance/Magical Realism: Ghosts in U.S. and Latin American Fiction*, [w:] *Magical Realism. Theory, History, Community*, Parkinson Zamora & Faris, Durham & London 1995, Duke University Press.
- Paz, Octavio, *Labirynt samotności*, Kraków 1991, WL.
- Paz, Octavio, *Labirynt samotności*, przekł. Jan Zych, Kraków 1991, WL.
- Pindel, Tomasz, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004, Universitas.
- Ploetz, Dagmar, *Gabriel García Márquez*, przekł. Jerzy Łukosz, Wrocław 1997, Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Roh, Franz, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, 1925, [w:] Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, eds, *Magical Realism. History, Theory, Community*, red. Duke University Press, 1995.
- Rougemont, Denis de, *L'amour et l'occident*, Bibliothèques, 1996.
- Sainz de Medrano, Luis, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, TAURUS, Madrid 1989.
- Sedar Senghor, Leopold, *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'Universel*, Paris 1977, Ed. Le Seuil, Association pour la Diffusion de la Pensée Française, (introduction de Pierre Brunel).

- Sedar Senghor, Leopold, tekst przemówienia wygłoszonego w 1967, opublikowany przez Association pour la Difusion de la Pensee Francaise, Paris 2006.
- Sibińska, Maria, posłowie do: Ailo Gaup, *Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna*, Gdańsk 2004, słowo/obraz terytoria.
- Strekowski, Jan, *Młynki Boże*, „Magazyn Literacki”, 1996, nr 3/4.
- Szczypiorski, Andrzej, przedmowa do: Christoph Ransmayr *Ostatniego świata*, przekł. Jacek St. Buras, Warszawa 1998, Wydawnictwo Sic!
- Todd, Richard, *Narrative Trickery and Performative Historiography: Fictional Representation of National Identity in Graham Swift, Peter Carey and Mordecai Richler*, [w:] *Magical Realism. History, Theory, Community*, Parkinson Zamora & Wendy B. Faris, Durham & London 1995, Duke University Press.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction a la litterature fantastique*, 1970, Wydawnictwo Du seuil.
- Tuszyńska, Agata, SINGER – *Pejzaże pamięci*, Warszawa 2002, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A.
- Uslar Pietri, Arturo, *Letras y hombres de Venezuela*, Mexico 1948, Fondo de Cultura Economica.
- Weisgerber, Jean, *Le realisme magique. Roman – Peinture – Cinema*, Bruxelles 1987.
- Ziętek, Zygmunt, *Prawiek: miejsce i czas*, „Regiony”, 1997, nr 3.
- Zola, Emil, Przedmowa do: *L'Assomoir*, Paris 1991, Natan.
- Żurek, Wojciech, *Wszechświat młodszy od gwiazd – Z profesorem Wojciechem Żurkiem rozmawiają Agnieszka Jędrzejczyk i Piotr Cieśliński*, „Gazeta Wyborcza”, 22.04.1996.

Słowniki

- Głowiński, Michał; Kostkiewiczowa, Teresa; Okopień-Sławińska, Aleksandra; Sławiński, Janusz, *Słownik terminów literackich*.
- Kopaliński, Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, Wiedza Powszechna.
- Webster's College English Dictionary*, Random House, New York 1990.

Indeks

A

Achebe, Chinua 76, 267
Allende, Isabel 261
Amado, Jorge 17
Anderson Imbert, Enrique 36
Apulejusz 137
Arguedas, José María 17, 47, 86, 93, 153, 178, 261
Asturias, Miguel Ángel 17, 32, 38, 45, 46, 47, 48, 52, 54, 66, 77, 107, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 165, 166, 167, 178, 198, 260, 262, 273
Azuela, Mariano 17

B

Bachtin, Michail 128, 136, 137, 250, 274
Bayly, Jaime 52
Biedermann, Johann 26, 52, 274
Bioy Casares, Adolfo 17
Bonaparte, Paulina 28, 144
Bontempelli, Massimo 36, 38, 263, 265
Borges, Jorge Luis 17, 24, 27, 37, 38, 44, 45, 54, 67, 107, 115, 139, 149, 151, 154, 195, 204, 205, 207, 209, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 255, 256, 257, 260, 261, 273, 275

Breton, André 79, 259, 260
Brunel, Pierre 276
Bruno, Giordano 271
Buber, Martin 107, 273
Bułhakow, Michail 107, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 166, 167, 263, 265, 273
Buzzati, Dino 265

C

Calvino, Italo 19, 265
Camayd-Freixas, Erik 31, 32, 52, 151, 275
Carpentier, Alejo 17, 18, 28, 29, 30, 31, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 52, 54, 66, 107, 120, 140, 141, 142, 143, 149, 150, 151, 165, 167, 170, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 189, 194, 208, 260, 263, 273
Carter, Angela 19, 116, 117, 118, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 148, 149, 157, 159, 255, 264, 273
Castellanos, Rosario 17
Castro, Fidel 17
Cervantes Saavedra, Miguel de 23, 24, 48
Chandra, Vikram 19, 161, 162, 164, 165, 167, 209, 255, 268, 273
Chatwin, Bruce 242, 270, 273

Chądyńska, Zofia 30, 49, 69, 117, 184,
196, 212, 227

Che Guevara, Ernesto 16, 18

Chesterton, G.K. (Gilbert Keith) 36

Christophe, Henri 28, 144

Chwin, Stefan 264

Cocteau, Jean 36

Cortázar, Julio 15, 17, 28, 30, 31, 67, 68,
69, 70, 74, 84, 112, 135, 140, 141,
165, 166, 192, 195, 196, 197, 202,
203, 204, 205, 206, 207, 209, 227,
228, 229, 234, 260, 273

Craigie, William Alexander Sir 230, 234

D

Dante Alighieri 60

Delbaere-Garant, Jeanne 240, 241, 275

Dick, Philip 17, 18

Dickens, Charles 18, 60

Donoso, José 15, 17, 261, 275

Dostojewski, Fiodor 18, 265

E

Erenburg, Ilja 36

Einstein, Alfred 203, 235, 256

Elbanowski, Adam 24, 27, 37, 115

Erdrich, Louise 19, 60, 77, 86, 87, 88, 89,
90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 112, 147,
148, 166, 167, 178, 209, 255, 262,
273, 274

F

Faris, Wendy B. 19, 32, 33, 35, 45, 50,
51, 52, 82, 105, 139, 241, 264, 267,
267, 268, 269, 271

Faulkner, William 48, 54, 262

Fellini, Federico 120

Flores, Angel 43, 44, 51, 138, 139, 275

Frame, Janet 19, 237, 238, 239, 240, 241,
243, 244, 270, 274

Francesca, Piero della 36

Fuentes, Carlos 15, 17

G

García Márquez, Gabriel 15, 16, 17, 18, 32,
44, 48, 49, 52, 54, 61, 62, 64, 65, 66,
67, 77, 80, 84, 106, 112, 116, 117,
118, 120, 121, 123, 125, 126, 128,
129, 138, 151, 155, 161, 178, 179,
180, 181, 182, 183, 184, 185, 187,
188, 189, 192, 194, 195, 209, 211,
212, 216, 217, 218, 260, 262, 274

Garro, Elena 17

Gaup, Ailo 148, 219, 220, 221, 224, 225,
255, 264, 274

Gazda, Grzegorz 26, 52

Genet, Jean 127

Ghelderode, Michel de 127

Gide, André 139

Głowiński, Michał 21, 127, 226

Gogol, Mikołaj 18, 139, 265

Gomez de la Serna, Ramon 36

Goncourt, Edmond & Jules 21, 22, 24,
275

Gonzalez Boixo, José Carlos 97, 98, 104,
275

Gordon-Wiercioch, Agnieszka 86, 93

Goyen, William 19, 86, 104, 178, 262, 274

Grass, Günter 264

Guenther, Irene 33, 34, 35, 275

Guriewicz, Aron J. 127, 128, 129, 226, 275

H

Han Shaogong 269

Hartlaub, Gustav 33

Haruki, Murakami 269

Hau, Lena 256

Hernandez, Felisberto 17

Hodgins, Jack 263

Hong Kingston, Maxine 262

Hubner, Irena 26, 52

J

Jordan, Marta 30, 69, 196, 227

Joyce, James 36

K

Kafka, Franz 18, 36, 44, 54, 138, 139, 140, 141, 166, 263, 274
 Kapuściński, Ryszard 270
 Kasarek, Lidia 269, 275
 Kayser, Wolfgang 226, 275
 Kennedy, William 262
 Kenzaburo, Oe 269
 Kieniewicz, Jan 42, 43
 Kieślowski, Krzysztof 206
 Kobo, Abe 269
 Kolski, Jan Jakub 218, 219, 264, 274
 Krall, Hanna 110, 111, 112, 264, 270, 274
 Kühn, Jerzy 15, 195, 276

L

Leal, Luis 44, 45, 51, 138, 139, 140, 276
 Lezama Lima, José 15, 17, 261
 Li Rui 269
 Liebfried, Erwin
 Lobo Antunes, Antonio 265
 Lu Fang 269

M

Magritte, René 45, 265, 276
 Malraux, André 36
 Mantegna, 36
 Marai, Sandor 217, 274
 Marco, Joaquín 66, 180, 181, 189, 276
 Markiewicz, Henryk 32, 38, 44, 45, 84, 276
 Massacio 36
 Maupassant, Guy de 21, 22
 Maurois, André 36
 Mejia Vallejo, Manuel 17
 Menton, Seymour 32, 35, 36, 37, 50, 195
 Mickiewicz, Adam 60
 Miłosz, Czesław 23, 24, 276
 Morrison, Toni 19, 60, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 112, 130, 131, 132, 133, 178, 209, 255, 262, 274

N

Nawrocka, Ewa 46, 150, 276
 Nowak, Tadeusz 264

O

Ocampo, Silvina 17
 Okri, Ben 19, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 112, 255, 267, 271, 272, 274
 Onetti, Juan Carlos 17
 Ortega y Gasset, José 36
 Owidiusz 135, 137, 138, 157, 158, 159, 167, 190, 192, 264
 Oyeyemi, Helen 19, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 84, 112, 267, 274

P

Parkinson Zamora, Lois 19, 32, 33, 35, 45, 50, 51, 52, 82, 105, 139, 241, 264, 267, 268, 269, 271, 276
 Paz Soldan, Edmundo 52
 Paz, Octavio 105, 110, 276
 Petry-Mroczkowska, Joanna 46, 152
 Picasso, Pablo 36
 Pindel, Tomasz 17, 52, 129, 195, 207
 Pitagoras 135
 Ploetz, Dagmar 66, 67, 138, 182, 276
 Poe, Edgar Allan 18, 54, 139, 229, 262
 Proust, Marcel 139, 208
 Puig, Manuel 17
 Pyncheon, Thomas

Q

Quiroga, Horacio 17

R

Rabelais, François 128
 Ransmayr, Christoph 19, 157, 158, 159, 166, 167, 189, 190, 192, 209, 255, 264, 274
 Raynaud, Georges 46, 150
 Richler, Mordechai 82, 263
 Roa Bastos, Augusto 17
 Roh, Franz 32, 33, 34, 36, 45, 54, 276
 Rousseau, Jean-Jacques 32
 Rulfo, Juan 17, 32, 44, 52, 77, 84, 86, 97, 98, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 149, 151, 194, 209, 254, 255, 260, 274

Rushdie, Salman 19, 80, 159, 160, 161, 165,
166, 167, 178, 225, 226, 255, 268, 274

S

Sábato, Ernesto 17
Sainz de Medrano, Luis 66, 181, 276
Saramago, Jose 265
Schulz, Bruno 50, 138, 141, 166, 235,
236, 263, 264
Scott Momaday, N. 178, 262
Sédar Senghor, Léopold 266, 276, 277
Seneka 60, 64
Shan Sa 242, 243
Sibińska, Maria 219, 224, 277
Singer, Isaac Bashevis 19, 38, 54, 88, 102,
103, 107, 108, 109, 110, 112, 263, 274
Stasiuk, Andrzej 64, 243, 264
Szczypiorski, Andrzej 192
Szekspir, William 42, 60, 61, 64, 137, 145,
204

T

Tokarczuk, Olga 144, 145, 146, 147, 166,
167, 193, 194, 209, 239, 264, 274
Tulli, Magdalena 19, 264, 265

U

Uslar Pietri, Arturo 38

V

Vargas Llosa, Mario 15, 17
Villon, François 208
Voltaire, François-Marie Arouet 32

W

Wang Anyi 269
Weisgerber, Jean 32, 35, 49, 50, 259
Wojciechowska, Kalina 28, 62, 98, 140,
170, 174, 180

Z

Zhao Dawa 269
Zheng Wanlong 269
Zola, Emil 21, 22, 277
Zweig, Stephen 36

Ż

Żurek, Wojciech 203, 277

Redaktor prowadzący

Lucyna Sadko

Adiustacja językowo-stylistyczna

Elżbieta Białoń

Korekta

Dorota Janeczko

Skład i łamanie

Iwona Grabska

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 012-631-18-81, 012-631-18-82, fax 012-631-18-832